Der Romanschriftsteller Richard Voß und sein Italienerlebnis

*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Hans Thiergärtner
aus Frankfurt am Main

1936
Buchdruckerei Fritz & Rappert, Ochsenfurt am Main

Referent: Professor Dr. FRANZ SCHULTZ
Korreferent: Professor Dr. JULIUS SCHWIETERING

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1936

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552326_0062

I. Einleitung: Der Gegenstand.

Die vorliegende Arbeit, ein Beitrag zur Geschichte des Romans und des Italienerlebnisses, behandelt einen Dichter zweiten Ranges. Sie versucht ihn nicht zu vergrößern, will aber der Eigenart eines Menschen gerecht werden, der immerhin zu den erfolgreichsten Schriftstellern des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gehört. Sie bekennt sich zu Grillparzers Weisheit im „Armen Spielmann", daß man die Berühmten nicht verstehen könne, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat.

Wissenschaftlich untersucht ist bis jetzt nur der Dramatiker Voß von Heinz-Winfried Thiemer, „Richard Voß als Bühnenschriftsteller", Dissertation Leipzig 1923, und von Else Thiele, „Die römischen Dramen bei Richard Voß", Dissertation Köln 1923. Nur Thiemer bemüht sich um die Erkenntnis des Menschen, die aber unzulänglich bleiben mußte, weil er den ganzen Menschen aus den Dramen erschließen wollte, in denen er, wie Thiemer selbst nachweist, kaum Eigenes bot. Richard Voß und sein Wesen ist nur im epischen Werk zu erkennen, denn dies erstreckt sich über sein ganzes Leben, während er Dramen nur bis zum Jahr 1896 schrieb.

In den Literaturgeschichten, wo er wegen seiner gewaltigen Erfolge nicht übergangen werden kann, wird er nur gestreift, in äußerlicher Weise irgendwie angeknüpft, indem man ihn zusammennennt mit Schriftstellern, mit denen er verkehrte: Heyse, Wilbrandt, Wildenbruch. Aber das Prinzip, nach dem sich die Literatur zu Ende des vorigen Jahrhunderts entwickelte, die Bildung von Kreisen, Vereinen, Gesellschaften, gilt bei ihm nicht. Voß war literarischer Einzelgänger in einer Zeit, in der sich, wie nie zuvor, die Literatur in Gruppen entwickelte. Eine Betrachtungsweise, die in Gruppen einteilte, konnte kein eindeutiges Bild[1]) ergeben; überdies konnte sie sich nicht frei machen von früheren Urteilen, die nur aufschlußreich sind durch den Umstand, daß sie sich in unmittelbarem Umgang mit Voß gebildet haben. Fast alle Urteile seiner Zeitgenossen stimmen darin überein, daß seine eigenartige und fesselnde Persönlichkeit auf Willige einen starken Zauber ausübte. Sein Äußeres entsprach der

[1]) Heinrich Hart: „Etwas Unklares, Unsicheres, Unbestimmtes haftet aber seiner literarischen Erscheinung noch heute an." („Gesammelte Werke" ed. Julius Hart, 3. Bd. „Literarische Erinnerungen" 1907; S. 41.)

landläufigen Vorstellung vom Dichter[2]), dem sich hierin ausprägenden Genie hielt man manches zugute[3]). Nur Zeichen dieses Genies fanden kritiklose Betrachter auch in seinem Werk[4]). Maßlos, wie diese im Lob, waren andere Stimmen im Tadel[5]). Aber alle konstruierten ein Gesamtbild von einem Teil des Werkes aus.

Geplant war ursprünglich nur eine Untersuchung seines Verhältnisses zu Italien. Es ergab sich dabei die Notwendigkeit einer vorausgehenden Darstellung des Werkes und des Menschen. Somit behandelt diese Arbeit zunächst seine Erstlinge und die Romane[6]), gibt dann mit Hilfe des strukturpsychologischen Verfahrens ein Bild des Menschen, dem sich die Darstellung des Italienerlebnisses anschließt.

---

[2]) Z. B. PAUL LINDAU, „Nur Erinnerungen", 1919: „Der typische deutsche Dichter, wie ihn sich junge Damen in der Selekta vorstellen, mit langwallendem blonden Haar, losem blonden Vollbart und schwärmerisch klugen und guten Augen . . ." (2. Bd. S. 278).

[3]) Z. B. HERMANN CONRADI, „Gesammelte Schriften", ed. Ssymank und Peters, 1911: „Voß hat wunderliche Posen am Leibe — er liebt unqualifizierbare Bajazzosprünge und dergleichen Allotria, aber . . ." (2. Bd., S. 267). Selbst ein so kühler Beobachter wie HEINRICH HART, eines der Häupter der realistischen Schule, konnte sich seiner Wirkung nicht entziehen: „Genial veranlagt, genialer als irgend einer seiner Altersgenossen . . ." („Literarische Erinnerungen", S. 41).

[4]) So u. a. die Darstellungen von GOLDMANN, SCHELLENBERG, PACH (vergl. Literaturnachweis).

[5]) So in überheblicher Weise KARL BLEIBTREU im 1. Jahrgang der „Gesellschaft", Nr. 15 (1885), S. 267: „Durchwandert man die verworrenen stickigen Dickichte der Voß'schen Poesie, so begegnet man lauter Nymphomaninnen, Lesbierinnen, aufgeregten Impotenten und Liebestollen" usw.

[6]) Zitiert werden die Lebenserinnerungen „Aus einem phantastischen Leben" („Phant. Leb.") und die Romane, soweit sie darin enthalten sind, nach der fünfbändigen Auswahl der Werke, herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich von der Leyen („Ausgewählte Werke", Stuttgart 1922).

II. Das Werk.

1. Kriegserklärung an Nation und Gesellschaft.

Richard Voß gehört zu der Generation, deren Erlebnis der Krieg ist. Die Jahre 1870/71 sind in ihrer Entwicklung entscheidend. Aber nur bei einer bestimmten Eigenart konnten sie sich so auswirken wie bei ihm.

Aus der behüteten Jugend riß den kaum dem Knabenalter Entwachsenen, wie den gleichfalls 1851 geborenen Rembrandtdeutschen Julius Langbehn, der Krieg. Untauglich zum Dienst mit der Waffe, fand der begeisterte Freiwillige Verwendung als Krankenpfleger, wie Nietzsche, dem die Schweizer Professur die Teilnahme als Soldat verbot. In den Lazaretten der Schlachtfelder erlebte der junge Voß die Größe, stärker die Furchtbarkeit des Krieges. Denn der Soldat eilte vorwärts zu neuen Kämpfen und Siegen. Blut und Entsetzen blieben auf den Schlachtfeldern für die Ärzte und ihre Gehilfen zurück. Das unbarmherzigste Leben packte den Schwärmer mit seiner härtesten Hand; nicht Stahlbad, sondern Katastrophe war ihm der Krieg.

In dieser Verfassung trat der junge Student vor die Öffentlichkeit. Das Erlebnis des Krieges hatte ihn zum Schreiben gebracht. Durch die Niederschrift der *„Nachtgedanken auf dem Schlachtfelde von Sedan"* (1871) suchte er sich von seiner Last zu befreien. Dieser Ich-Bericht eines Dialogs, ohne jeden schriftstellerischen Ehrgeiz auf das Papier geworfen, wandte sich allgemein gegen den Krieg und wollte ihn in seiner Wahrheit zeigen. Grenzenloses Mitleid mit den Menschen erfüllte den Verfasser, aufstöhnend unter der Qual der Erinnerung litt er den Schmerz einer Welt.

Nach diesem Erstling mochte es scheinen, als hätte Richard Voß nur die blutigen Schrecken des Krieges aus seiner Seele bannen wollen. Aber nur oberflächlichen Lesern bestätigte sich dieser Eindruck in den *„Visionen eines deutschen Patrioten"* (1874), die gleichfalls in dem freiheitsdurstigen Schweizer Verlag von Schabelitz erschienen und verboten wurden.

Sie sind nur zu verstehen aus der damaligen Situation der Jungen. Ihre Begeisterung und ihr Opfermut hatten das Reich erkämpft. Wenn sie sich nun zum Wort meldeten, so lag darin keine Auflehnung gegen das Werk Bismarcks, denn für das Reich hatten sie ja geblutet. Auch war ihre Kritik nicht die Antwort auf unerfüllt gebliebene materielle Wünsche,

sie griff tiefer. Den großen Ereignissen folgten Erscheinungen, die sie zu leidenschaftlicher Empörung aufstachelten: Gründertum und Plutokratismus. Die Hochblüte des Reiches war im Innern begleitet von einem Tiefstand der geistigen Äußerungen der Nation und von einem Absinken des Geschmacks in der wichtigsten Schicht. Dieser kulturelle Verfall der 70er Jahre mußte die jungen Kräfte mobilisieren. Es war damals nichts wichtiger als die kulturkritische Bewegung. Ihr Glaube, daß der Erneuerung des Reiches eine Erneuerung des deutschen Geistes folgen müsse, fand nicht nur taube Ohren; er machte sie den guten Patrioten, die in der Gründerzeit ihr Schäfchen schoren, in besonderem Maße verdächtig.

Auch sein zweites Werk war somit nicht nach dem Geschmack des Tages. Voß gehörte zu den Mutigen, die dem neuen Reich einen Spiegel vorhielten. Seine Aufgabe, die er in den „Visionen" bestimmt, als „das Elend im Glanz, die Schmach im Ruhm, die Kleinheit in Größe" zu erkennen, steht als Motto unsichtbar von allen seinen frühen Schriften. Gerade, weil er Deutschland liebt, weil er seine wahre Größe will, tritt er als Warner auf. Wie jeder Warner zeichnet er in seinen kaleidoskopartigen Bildern schwarz und weiß. Wohl sind es wieder die Folgen des Krieges, Verwüstung, menschliches Leid und Elend, aber die Betonung liegt auf den Gefahren für das Volk, die er aufzeigt: soziale Frage, raffendes Kapital, Luxus und Ausschweifungen der Besitzenden, schnelles Vergessen der gebrachten Blutopfer. Diese Vorwürfe klangen dem satten Bürger schlecht in den Ohren, aber sind denn nicht diese Übel mitschuldig am Zusammenbruch des Reiches? Prophetisch zeichnet Voß — angesichts des gerade gewonnenen Krieges — ein Zukunftsbild, falls Deutschland sich nicht ändere: Verfall, verlorener Krieg, schimpflicher Friede und Bürgerkrieg führen zur Zerstückelung und zum Ende Deutschlands. Zwar sah er in seinen unzeitgemäßen Schriften nicht ausschließlich die Schattenseiten[1]), aber er übersah sie auch nicht. Er hatte den Mut, seiner kulturellen Proteststimmung Ausdruck zu geben, wobei er sich in keiner schlechten Gesellschaft bewegte.

Erst in *„Helena.* Aus den Papieren eines verstorbenen Pessimisten" (1874) zeigt sich schriftstellerischer Ehrgeiz. Sprache und Form sind anspruchsvoller: ein Roman in Briefen in sorgfältigem, gefeiltem, oft überschwenglichem Stil; viele spätere Werke sind hastiger geschrieben.

Nicht nur die Zerrissenheit des Helden beweist jungdeutsche Einflüsse. Trotz seines betont bürgerlichen Stolzes verkehrt der todkranke Schreiber in den Kreisen der Aristokratie, aber er will nur noch Unterschiede des Geistes anerkennen. Seine Briefe sind an seine frühere Geliebte, eine Fürstin, gerichtet. Diese Weltdame ist eine typisch jungdeutsche Heldin, „wildschön", geistreich, sinnlich, stolz und reich, „eine moderne Helena". Sie trägt aber auch die Züge des romantischen Macht-

[1]) Wie ihm J. E. v. GROTTHUSS in seinen „Problemen und Charakterköpfen", Stuttgart 1898, vorwarf.

weibes, dem wir bei Voß noch oft begegnen werden. Die Wiederholung der Geschichte des Pessimisten im Leben des Malers Arno, in dessen unheilvoller Leidenschaft zur Lore Ley — die mit der Fürstin identisch ist — zeigt sie als dieselbe Vampyr-Gestalt, als den Dämon Weib, dem der liebende Mann zum Opfer fällt. Trotz seiner demokratischen Brandreden hält sich der Schreiber weg von der Menge. Aus dem Leid über die Welt, um die verdorbene Gesellschaft, rettet er sich in friedenbringende Einsamkeit. Er bringt nicht die Kraft zur Tat auf, als sein Schicksal betrachtet der einsame Held die Erwartung des Todes als des Erlösers vom unbefriedigenden Leben, nachdem er seine letzte Aufgabe erfüllt hat. In den „Visionen" richtet sich die Warnung an die Nation, in „Helena" sagt er der Dame die Wahrheit und beseitigt ihre vermeintliche Maske. Aber in der Dame kritisiert er die Gesellschaft. Er wirft ihr vor: Künstlichkeit und Lüge, Genußsucht, Pharisäertum und Herzlosigkeit. Ihre Rettung sieht er in der Rückkehr zur Einfachheit und Ursprünglichkeit der Natur.

Schopenhauer scheint zwischen den Zeilen zu stehen. Mit ihm teilt der Schreiber die Entrüstung über die „Weltdame". Aber es sind keine direkten Schopenhauer-Einflüsse, sondern Ausprägungen jenes vagen Lebensgefühls, das in den europäischen Völkern durch viele Kanäle unabhängig voneinander in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmend wurde[2]). Es handelt sich um Einwirkungen teilweise sehr oberflächlicher Art, bei Voß sind Byron, Heine und Büchner zu nennen. Voß ist dieser Zeitstimmung weit entgegen gekommen. Sie brachte verwandte Saiten seiner Seele zum Klingen. Er glaubte sich „zum Leiden und zum Entsagen geboren"[3]). Nur richtete sich sein Weltschmerz gegen etwas Bestimmtes, hier gegen die Gesellschaft. Er gehört zu den Entrüstungspessimisten, wie man Byron nannte; aber mit Byron hat Voß nicht nur das Hinken gemeinsam. Seinen „Scherben, gesammelt vom müden Mann" (1878) setzte er ein Wort aus „Manfred" (III, 2) voraus:

„. . . Es gibt auf Erden eine
Gattung Menschen, die in ihrer Jugend
Alt sind und sterben vor des Lebens Mitte . . ."

Zu diesen Menschen rechnet sich Voß. Der Kampf gegen „die düstere und leidenschaftliche Art meiner Begabung, die mir Welt und Leben in grellen, flammenden Lichtern zeigte"[4]), habe ihn zum „müden Mann" gemacht. So schreibt der Sechsundzwanzigjährige diese reflektierenden Erzählungen, in denen die am häufigsten wiederkehrende Situation das Schreiben vor dem nahen Tode ist. Schon in „Helena" hatte ein Sterbender geschrieben, hier schreibt ein moderner „Kain" am Tage vor seiner Hinrichtung, im „Mut zur Sünde" vor dem Ende ein alter Mann und in

[2]) Vgl. INGRID KRAUSS, „Studien über Schopenhauer und den Pessimismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts" in „Sprache und Dichtung", Heft 47 (Bern 1931).

[3]) „Helena", S. 122.

[4]) „Allerlei Erlebtes", S. 47 („Meine Erstlingswerke").

„Vera" ein Selbstmörder, und die Erzählung „Einziges Glück" ist die „Erinnerung eines Sterbenden". Es sind wirklich „traurige und trostlose Phantastereien, in tausend Seelenqualen entstanden, wiederum nur um mich selbst zu befreien"[5]).

In den Scherben eines Gefäßes auf dem Kehrichthaufen sieht er ein Bild seiner Seele, die zerbrochen ist unter dem Elend und den Leiden des Lebens[6]). Zerrissen und unausgeglichen wie der müde Mann sind seine „Scherben". Auch in ihnen will er kein Kunstwerk geben, sondern nur sich selbst und ein Bild seiner Zeit. Die zeitgenössische Kritik bezeichnete diese Studien aus der Mappe eines Gesellschaftskritikers und skizzenhafte Portraits für eine Zeitgalerie mit Recht als „wertvollen Beitrag zur Pathologie unserer Zeit". Sie demonstrieren Probleme an Berichten aus dem Leben und experimentieren nach Zola'schem Vorbild mit Thesen. Sie sind nach wie vor gegen die Gesellschaft gerichtet und sagen Dinge, die diese nicht gerne hört. Aber erst in der neuen Folge der „Scherben" (1879) erklärt er sein Ziel deutlicher als Arbeit an der „Zukunft des Menschengeschlechts". Obwohl er kein Baustein, sondern nur ein Scherben sei, wolle er nützen und mitarbeiten an der Gestaltung einer „menschenwürdigen Menschheit". Wie diese aussehen sollte, das zeigte sich ihm in wallenden Nebeln ebenso undeutlich, wie er die Gesellschaft seiner Zeit erblickte. Denn das ist der Kernpunkt: Was er bekämpft, ist nicht die Gesellschaft, sondern sein Bild dieser Gesellschaft. Es sind gleichsam Angriffe mit verbundenen Augen, die zu deuten erst durch die Kenntnis des Menschen möglich sein wird.

Zwei Züge dieser Gesellschaftskritik, die ihren ungenannten Verfasser berühmt und berüchtigt machte, sind von Bedeutung: die Ablehnung des Bestehenden und die Verschwommenheit des Erstrebten. Die Ableitung des Ideals als Gegensatz zum Bekämpften ergibt ein rousseauisches Weltbild; das Älplerideal tritt in späteren Werken deutlicher hervor. Die gewisse Unbestimmbarkeit, die ihm anhaftet, ist begründet in dem Anlaß dieser Gesellschaftskritik und dieses Gesellschaftsideals. Dieser ist nicht ein Konflikt mit der Gesellschaft, sondern mit der Wirklichkeit. Die Entwicklung des jungen Voß zeigt das Entstehen des Zwiespalts zwischen Ich und Leben[7]).

2. Disproportion zum Leben.

In den Erstlingen hatte Voß in den gesellschaftlichen Formen die Ursache seines Unbefriedigtseins gesehen. In seinen ersten Romanen wird

[5]) „Allerlei Erlebtes", S. 47 („Meine Erstlingswerke").

[6]) Schon HEINE hatte in den „Bädern von Lucca" ähnlich von der Zerrissenheit des Dichterherzens gesprochen, die eine Folge der zerrissenen Welt sei (Sämtliche Werke, ed. Walzel, Bd. IV, S. 333). Vgl. a. BYRON „Harolds Pilgerfahrt" (4. Gesang): „Hier könnt ich sitzen vor dem Epheuthron, / Und meines Schiffbruchs hinterlassne Scherben / Zu Bildern heißen Grams zu formen und zu färben . ."

[7]) Nicht zu den Naturalisten zählt ihn ohne nähere Begründung auch HORST CLAUS, „Studien zur Geschichte des deutschen Frühnaturalismus. Die deutsche Literatur von 1880—1890". Diss. Greifswald 1933 (S. 54 und 57).

der Grund im Menschen selbst gesucht und gefunden im Leiden unter dem eigenen Ich[8]).

„*Bergasyl*. Eine Berchtesgadener Erzählung" (1881)[9]) ist sein erstes Werk, das über Anklage, Bruchstück und Skizze hinausgeht. Der Held Oedin trägt Züge seines Schöpfers, sein „Bergasyl" ist dessen Alpenhaus „Bergfrieden", wo auch er mit seiner Mutter lebte. Am Obersee war Voß dem Urbild der weiblichen Hauptfigur begegnet: „ein tief verschlossenes und tief einsames Wesen, das Welt und Menschen genau so wenig verstand, wie sich selbst"[10]). Zwei Menschen lieben sich und gehen aneinander und miteinander zugrunde, freilich nur im Roman, denn in Wirklichkeit hat Voß die beiden Unglücklichen lebend kennen gelernt. Er war unerbittlicher als das Leben; vielleicht war seine Wahl des heroischen Endes mit beeinflußt vom Schauplatz, der Landschaft des Obersees, die Voß als „eine Dichtung der Schöpfung im höchsten tragischen Stil" bezeichnet[11]), dies Ende war aber auch Möglichkeit eines Schicksals, das leicht sein eigenes hätte werden können.

Das Bergasyl ist die Zuflucht Oedins, der sich von der Welt abgewandt hat. Der Öde in seiner Seele soll die äußere Einsamkeit der Natur entsprechen. Die Situation scheint von Byron zu stammen, denn Manfred-Stimmung erfüllt den Roman. Auch Manfred will in der Alpenbergwelt einsam sein, und nur der Gemsjäger hält ihn vom Sprung in den Abgrund zurück[12]), mit ihm gemeinsam hat Oedin die faustische Unzufriedenheit und die Schuld, der Geliebten das Herz gebrochen zu haben. Weltschmerz, Weltverachtung, Welthaß, Weltekel machen Oedin zu einer „Karikatur von Manfred und Faust, von Kain und Diogenes". Diese schwer bestimmbare Mischung, die ein verfehltes Leben bezeichnen soll, ist das Produkt eines Geistes, der zuviel gelesen hat. Byron, Schopenhauer, Richard Wagner und Goethe haben bei Oedin Pate gesanden, mit ihrer Hilfe hat Voß sein Spiegelbild, das unter der Welt leidet, geformt.

---

[8]) Die Zusammenfassung der Romane in Gruppen muß sich aus sich selbst sinnvoll erweisen; ausschlaggebend für die Anwendung dieses technischen Behelfs, der die einfache Aneinanderreihung verhindern soll, war die Erkenntnis, daß in den Romanen so wenig von einer eigentlichen Entwicklung gesprochen werden kann, wie in seinem dramatischen Schaffen (vgl. THIEMER, a.a.O., S. 155). Erschwerend für diese Betrachtung wirkt sich die Voß'sche Motiv-Verknüpfung aus, die in einigen Fällen eine Entscheidung für das Thema bewirkte, das für die Kennzeichnung seines Werkes wichtiger schien.

[9]) 1886 entstand das Drama „Alexandra" aus diesem Roman. Er wird hier eingehender behandelt, weil er für das Gesamtbild von Voß wichtig ist.

[10]) VOSS, „Etwas vom Urbild meiner »Alexandra«" in „Deutsche Revue", 19. Jahrg., 4. Bd. (1894), S. 16 ff.

[11]) „Allerlei Erlebtes", S. 138.

[12]) Vgl. auch „Harolds Pilgerfahrt", wo es im 3. Gesang von der Bergwelt heißt: „Denn hier ist ihr Asyl; in Einsamkeit / Flieht sie den Druck der Welt, der Menschheit Leid".

Oedin ist ein verkleinerter Faust. Aus seiner viel oberflächlicher motivierten Unzufriedenheit und Unerfülltheit entspringt seine Todessehnsucht. Jedoch gelangen Selbstmordabsichten nicht zur Ausführung, weil er noch leben und genießen will. In seiner Jugend war er noch faustähnlicher gewesen: da hatte er Alexandra geliebt und verlassen. Diese, wegen Kindesmordes verurteilt, sucht nach Verbüßung ihrer Strafe den Treulosen auf, um sich an ihm zu rächen. Ist Oedin ein undämonischer Faust, so ist Alexandra ein vergrößertes, dämonisches Gretchen. Sie wird verglichen mit Bergbach und Welle, „mignonhaft geheimnisvoll" geschildert als Nixe und Wassergeschöpf, als Stück Natur, als etwas Elementares („Ich hasse alles Halbe"). Gretchen übernimmt Fausts Rolle: sie will zerstören. Sie trifft den Treulosen in einem Zustand, der ihn die Vernichtung ersehnen läßt. Oft hat er die Vision eines Sturzes in den verlockenden Abgrund. Er war dem Leben nicht gewachsen, posiert sich in ein Märtyrertum hinein. Später entschuldigt ihn Alexandra: Er habe zuviel gewollt, zu hohe Anforderungen an sich und die Menschen gestellt. Vor dem Elend dieses Daseins schwindet ihre Haßliebe. Als er ihr von neuem seine Liebe gesteht, scheint alles gut zu werden.

Aber hier greift Goethes Faust in das Geschehen ein. Seine gemeinsame Lektüre im „Bergasyl" zeigt ihnen die Ähnlichkeiten ihres Schicksals, doch Alexandra fühlt auch die Unterschiede. Gretchen sei eine rechte Wiesenblume, *sie* sei das nicht. Zu Faust hätte eine Eiche gepaßt, die nur durch Gewalt zu brechen sei und bei der Vernichtung selbst zerstöre. Die Aufregungen lassen sie an einem Nervenfieber erkranken. Der Gesundungsprozeß erleidet einen heftigen Rückfall, weil Alexandra die Kerkerszene liest[13]). Jedoch scheint wiederum alles gut zu werden, als äußere Mächte eingreifen. Ein Gerichtsschreiben aus der Stadt macht der Mutter Oedins die Vergangenheit ihrer zukünftigen Schwiegertochter offenbar. Als sie die Trennung fordert, kämpft Alexandra um Oedin. Sie spricht aber nicht das entscheidende Wort, nur: „Ich bin nicht so entsetzlich schuldig, als du glaubst". Denn sie hat ja ihr Kind nicht getötet und die Strafe nur als Sühne ihrer möglichen Schuld auf sich genommen. So verläßt sie das Bergasyl, der zurückkehrende Oedin sucht sie vergeblich. Die Vergeblichkeit seines Suchens führt ihn als Tannhäuser nach Paris. Voß übernimmt diese Lieblingsgestalt der Pessimisten ohne Vertiefung, ebenso wie die Neros, der Verkörperung tiefster Schwermut[14]). Denn bei seiner Rückkehr aus

---

[13]) Überhaupt ist die ganze Wirkung des „Faust" nur so verständlich, daß ihn Alexandra zum ersten Male liest. Vgl. ähnliche Wirkungen seiner erstmaligen Lektüre in Turgenjews Erzählung in Briefen „Faust" (1855). Einwirkungen dieser Novelle auf „Bergasyl" sind nicht ausgeschlossen; auffallend sind übereinstimmende Züge der weiblichen Gestalten, die beide vor dem „Faust" noch nichts gelesen haben und „große Seelen" sind. Alexandra stammte von der polnischen Grenze und Turgenjews Wera aus Rußland, und „bis zum letzten Augenblick zu schweigen", versteht sie so gut wie Alexandra.

[14]) Tannhäuser und Nero als Symbole des Genußdrangs bei Wagner, Hamerling, Wilbrandt, Eckstein, Martin Greif, Heine, Grisebach u. a.

dem Venusberg, als er nur noch das Grab seiner gerade gestorbenen Mutter findet und ein Ende machen will, zündet er sein Bergasyl an. Im ausbrechenden Gewitter tritt plötzlich Alexandra zu ihm. Der gemeinsame Tod ist ihnen eine Selbstverständlichkeit. Alexandra ist jetzt die Stärkere. Am Rande des Abgrunds erfährt Oedin ihre „Schuld". Jetzt will er leben, er will auch sie zurückreißen. Doch er stürzt, von ihren Armen mächtig umschlungen, mit ihr in die Tiefe.

Oedins Mutter findet einmal bei ihrem Sohne Büchners „Leonce und Lena" aufgeschlagen und die Stelle angestrichen, wo von den Menschen gesprochen wird, die unglücklich sind, bloß weil sie sind. Diesem fatalistischen Schicksalsglauben unterwirft sich Voß. Das Schicksal liegt schon im Menschen; dieser wird nur, was er schon ist. Der Determinismus lehnt den Schuldbegriff und die Verantwortlichkeit ab. Dieser Glaube an eine naturgesetzliche Bindung des menschlichen Willens und strenge Ursächlichkeit allen Geschehens[15]) ist die Wirkung Häckels, bei dem Voß in Jena Vorlesungen hörte. („Es ist Geschwätz, daß der Mensch alles kann, was er will." „Bergasyl", S. 415.) Wichtiger jedoch für die Erkenntnis von Voß' Wesen ist eine vertiefende Betrachtung seines Helden, der für ihn dasselbe bedeutet wie Werther für Goethe. Und nur Werthers Name fehlt in der Reihe der literarischen Ahnherrn Oedins. Er hat viel mehr von ihm als von Faust, der eigentlich in ihm Don Juan wird. Die Leiden des jungen Werther wurden nicht nur verursacht durch seine unglückliche Liebe, sie entsprangen zu einem großen Teil dem Zusammenstoß seines Ichs mit der Welt. Wie Werther ist Oedin nicht mehr entwicklungsfähig; die Taten seines Lebens liegen vor Beginn der Erzählung, und mit gutem Recht nimmt der Roman den Schluß, die Ruine des Bergasyls, vorweg und deutet damit den Ausgang an.

Oedin ist nicht der gesellschaftliche Mensch, sondern der Mensch ohne Bindung, der nur ganz äußerlich in der natürlichsten Gemeinschaft Mutter-Sohn lebt. Es verlautet nichts von einem Beruf, möglicherweise ist er Künstler; in Erscheinung tritt er nur als Pessimist und Weltschmerzträger. Er ist nicht in eine Bindung — Staat, Beruf, Ehe — hineingewachsen, er hat sie gesucht, jedoch nicht gefunden. In der Ehe mit Alexandra hat Oedin seine Rettung gesehen: „Unser bürgerlicher und menschlicher Wert beginnt erst dann, wenn wir aufhören, Geschöpfe für uns sein zu wollen" (S. 416) und „sein bis dahin vergeudetes Leben erhielt dadurch endlich einen bürgerlichen Wert" (S. 166). Vorher hat er sich „beinah unsittlich" gefühlt, wenn er sich anderen verglich. Der Versuch einer Bindung scheitert jedoch: an der Vergangenheit Alexandras, an der Ohnmacht des menschlichen Willens und an dem Widerstand der Gesellschaft, die von der Mutter vertreten wird. Werther zerstörte sich wegen der seiner Meinung nach absoluten Sinnlosigkeit der Gesellschaft, Oedin

15) Ähnlich bei GERHART HAUPTMANN, der im Banne gleicher Gedanken, auch er hörte bei Häckel, in seinem „Festspiel in deutschen Reimen" die Großen der Welt als Marionetten auftreten läßt.

wegen seines mißglückten Strebens nach Bindung in einer unvollkommenen Gesellschaft. Sein Ideal war Harmonie, er selbst blieb Dissonanz. Gesellschaftliche, menschliche Bewährung war ihm versagt. Nachdem er in seinem eudämonistischen Streben und Ziel gescheitert war, ist seine Kraft erschöpft. Ein letztes Aufraffen aus Resignation führt zum Ende im orgiastischen Tode. Die Passivität des Helden ist aufs höchste gesteigert: Alexandra stürzt sich mit ihm in den Abgrund. Von Bedeutung ist bei diesem Abschluß noch das Motiv des stellvertretenden Leidens. Mit sich möchte Oedin das ganze Geschlecht der sogenannten Weltschmerzler in den Abgrund schleudern, die Welt hierdurch von ihren Krankheitsstoffen befreiend. Die Schwachen sollen untergehen. In dem Gespräch vor dem Tode kommt ein optimistischer Glaube an die Zukunft der Menschheit zum Ausdruck, an das Ideal des Guten, Starken und Wahren. Es ist verwirklicht in den einfachen Menschen der Alpenwelt. In den eingeschobenen Erzählungen, bei den Bauern, Jägern und Fischern ist alles unkompliziert, natürlich. Dieses Älpler-Ideal ist bestimmt durch „Einfachheit und Einfalt der Sitten", „redliche Arbeit", „Segen" und treue Liebe. Es ist Rousseaus Lehre von der Verderbtheit der gesellschaftlichen Verhältnisse, die Oedin vergeblich zu überwinden sucht.

Bei allen literarischen Abhängigkeiten war das „Bergasyl" doch vielversprechender Auftakt[16]). In der Form dieses Romans sind Anlehnungen an den Roman Goethes und der Romantik festzustellen. Goethe war im „Werther" als Herausgeber hinterlassener Papiere aufgetreten, und auch Voß geht vom Tagebuch Oedins aus; ebenso ist die symbolische Verwendung der Jahreszeiten auf den „Kultus der Landschaft und des Wetters"[17]) im „Werther" zurückzuführen. Im ganzen entspricht „Bergasyl" dem Formbrauch des romantischen Romans. Er hat bekenntnishaften Charakter und ist Mischung aller Gattungen durch die Einlage der Novellen und des Liederzyklus aus Oedins Tagebuch. Die Verseinlage ist sparsam, wie bei Goethe, und ebenfalls „nicht aus der Situation, wohl aber aus der Gefühlswelt seiner Gestalten"[18]) entstanden.

---

[16]) Aus einem Brief WILDENBRUCHS an Voß (1. April 1883): „. . . habe ich inzwischen Ihr Bergasyl gelesen und einen ganz mächtigen Eindruck davongetragen. . . . Freilich gestehe ich Ihnen zugleich, daß der Eindruck ein ebenso furchtbarer, wie mächtiger war, aber das düstere Auge, das mich aus dieser Erzählung anschaute, war das der großen Poesie." („Freundschaftsbriefe an Richard Voß", herausgegeben von Paul Weiglin, Velhagen & Klasings Monatshefte, 38. Jg. [1923/24], S. 89 ff.)

[17]) HERMAN GRIMM, „Goethe-Vorlesungen" (1923), S. 187.

[18]) PAUL NEUBURGER, „Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik" Palaestra 145. — Mignons Sehnsuchtslied, der Prototyp der romantischen Verseinlage (S. 110), findet seine Entsprechung im fünften der Herbstlieder:

„Meine Seele möcht' sich flüchten
Aus der trüben Welt hinaus
Hin nach fremden, schönen, lichten
Fernen, fort aus dunklem Haus." (S. 150.)

Fast dreißig Jahre später hat Voß das Thema des „Bergasyl" wieder aufgenommen im *„Todesweg auf den Piz Palu"* (1910). Der Graf Wilding-Wild, jung verheiratet, begegnet im Engadin seiner früheren großen Leidenschaft, die er verlassen hat. Sie stürzen sich gemeinsam in den Abgrund.

Von diesem Unterhaltungsroman fällt ein erhellendes Licht auf den viel wertvolleren ersten Roman. Der Graf ist ein von Hofluft umgebener Oedin. Sein innerer Zwiespalt ist leichter behandelt, aber seine Gestalt ist klarer. Er ist ein Lebenskünstler, der sein Leben als Kunstwerk und in Schönheit lebt. Schönste Form und harmonische Lebensgestaltung können dem Leben des Müßiggängers keinen Inhalt geben. In stetem Nachdenken über sich selbst, in bohrender und zersetzender Selbstanalyse kommt er zur Erkenntnis seines Unwertes. In einem Augenblick höchster Leidenschaft, in der Wiederbegegnung mit Edda Dafis — Alexandra, findet sein Ästhetenleben Erfüllung. Mit einem Gefühl der Befreiung wirft er sein unnützes Leben von sich und geht mit ihr in den rauschhaften Tod. „Denn wir sind Verfallende, Niedergehende. Und wir sind des Verfalls und Niedergangs wert" (S. 216).

Oedin war nur als Pessimist dargestellt worden, die Frage nach dem Grunde seines Pessimismus blieb unbeantwortet. Von hier aus kann gesagt werden, daß seine Schwermut und seine wertherschen Todessehnsüchte aus seiner ästhetischen Haltung stammten. Über diese Zusammenhänge[19]) war sich sein Schöpfer damals selbst noch nicht klar. Weil aber Oedin ein Teil von Voß selbst war, wurde er unbewußt ein Opfer des ästhetischen Daseins[20]).

„Rolla. Die Liebestragödie einer Schauspielerin" (1883) zeigt noch deutlicher, wie sehr die Anfänge Richard Voß' in der Welt Goethes liegen. Von mehr Äußerlichem — so die Kapitelüberschriften: Schwankende Gestalten, Die ersten Lehrjahre, Kerkerszene — ganz abgesehen, ist dieser Roman, der außerdem den Gretchenstoff verstärkt aufnimmt, ein Zeugnis vom Nachleben des „Wilhelm Meister"[21]).

Die Heldin ist ein weiblicher Wilhelm Meister. Der Roman läßt sie ihre Entwicklung erzählen, die sich in der Welt des Theaters vollzieht. Wie Wilhelm Meister findet sie aus bürgerlichen Verhältnissen den Weg

---

[19]) Darüber: OBENAUER, „Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur". München 1933, S. 319.

[20]) Daß Oedin ein ästhetischer Mensch war, geht aus einigen Stellen hervor: S. 97 wird er als Schönheitssucher bezeichnet. S. 406: „Oedin stand auf der Terrasse und schaute der Zerstörung seines Hauses zu, als Künstler die wilde Beleuchtung von Wald und Gebirge genießend". S. 413: Vom Tod im See hält ihn die Vorstellung des Endes ab: „Es war ein häßliches Bild". Er will in Schönheit sterben.

[21]) Nach seinen so ganz anderen Anfängen gehört für Voß Mut zu diesem Bekenntnis zu Goethe in einer Zeit, in der BLEIBTREU den „Wilhelm Meister" und die „Wahlverwandtschaften" als „ästhetische Salonthee-Romane" bezeichnete. („Revolution in der Literatur", 1886, S. 3.)

zum Theater, das für sie aber eine andere Bedeutung hat. Für Goethe war es *die* Möglichkeit, die er seinem Helden geben konnte, um sich zu erheben aus Enge und Einförmigkeit des bürgerlichen Daseins seiner Zeit, um teilzuhaben an einer freien Bildung und um von diesem erhöhten Standpunkt aus auf die Bildung der Nation einzuwirken. Theater war ihm nicht Zweck, sondern Mittel. Rolla hat einen viel müheloseren Weg zum Theater. Zwar wählt sie den Schauspielerberuf zum Leidwesen der Mutter, in der noch etwas vom bürgerlichen Mißtrauen gegen das Theater lebt, aber wirklicher Widerstand wird ihrem Entschluß nicht entgegengesetzt. Früh hat sich ihre schauspielerische Begabung gezeigt, haben die ersten Theaterbesuche heftig auf sie gewirkt. Sie glaubt nicht anders zu können und will der Kunst dienen. Für die „Lehrjahre" als Bildungsroman war das Theater nur Durchgangsstation gewesen. Hier, im Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts, erschöpft sich die Entwicklung der Heldin in der Welt des Theaters. Nicht ist das Theater mehr Symbol für ein Größeres, für Streben nach Bildung, Kultur, es ist reale Form des Daseins; das Theater ist nicht mehr ein Punkt der Entwicklung, sondern Endpunkt.

Es sind aber Anzeichen dafür vorhanden, daß Voß im Schauspielertum etwas mehr als einen Beruf sah. Die Vermutung liegt nahe, daß er das Theater romantisch sieht. Vielleicht ist die Deutung erlaubt, daß mit dem Namen „Rolla"[22]) auf das Rollenhafte des Schauspielers und Menschen, auf die Vergänglichkeit des Lebens angespielt werden soll, jedoch gibt der Roman hierfür keine Stütze. Es ist nicht die Beherrschung durch die Dämonie der Verwandlung und die Entäußerung des Ichs im Spiel, also nicht Ophelia aus den „Nachtwachen des Bonaventura", wenn man an Typen des Schauspielertums denkt[23]), die ihr Spiel so tief erlebt, daß sie wahnsinnig wird und damit ihr Ich verliert, eher ist sie Aurelia aus „Wilhelm Meister", die ihr Spiel nur aus dem eigenen Erleben nährt[24]). Rolla erreicht ja erst die Höhe ihrer Kunst, nachdem sie erfüllt ist von eignem Erleben und sich nicht mit Nacherleben begnügt. „Lassen Sie uns erst Leidenschaft und Entsagung, Jammer und Elend aller Art erlebt haben, und Sie sollen sehen, was für eine große Künstlerin aus uns wird" (S. 129). Das ist die Theorie ihres Lehrers Fernow, nach der der Weg zum Künstlertum durch Erlebnis und Leid geht. Freilich scheint diese Lehre nicht zu stimmen, denn am Leid zerbricht Rolla schließlich.

Dieser Dr. med. Fernow knüpft einen anderen Faden zum „Wilhelm Meister". In seinen Jünglingsjahren soll er eine Art von „Wilhelm Meister" und sehr unglücklich, dem Untergange nahe gewesen sein. Man kann annehmen, daß er auch Faust gewesen ist, denn die Beschäftigung mit

---

[22]) Ein Zusammenhang mit Alfred de Mussets „Rolla" besteht nicht.

[23]) Vgl. OBENAUER, a.a.O., S. 299.

[24]) Ein romantisches Schauspielergenie ist erst Voß' große Sängerin Daria Lante in der „Liebe Daria Lantes", die alle Gestalten nicht spielt, sondern ist und dadurch ihr Sein zerstört.

„Faust" ist ihm „ein süßer Schmerz", „eine Erinnerung, in der er schwelgte, trotz der Qual, die sie ihm gab". Mit dem Meister der „Lehrjahre" teilt er die Begeisterung für das Theater, im übrigen aber entstammt er den „Wanderjahren". Der ärztliche Beruf scheint ja weit abzuliegen von der künstlerischen Sphäre, und doch ist diese Verbindung von Theaterliebhaber und exaktem Naturwissenschaftler sinnvoll. Dieser Psychologe analysiert Menschen und Dichtungen, man sagt ihm nach, daß er leidenschaftlich experimentiere, und trotz seiner Liebe wird eigentlich auch Rolla zu seinem Versuchsobjekt. Ihm hat sie zu danken, wenn sie sich abwendet von der Reproduktionskunst der Akademie und dazu gelangt, auch in der Kunst eine „Natur" im Goetheschen Sinne zu werden[25]).

Wie der Meister der „Wanderjahre" ist Fernow aus dem ästhetischen Bereich zum ethischen Handeln gelangt, das vor dem Häßlichen in seinem Beruf nicht zurückschreckt. Aber er ist nicht nur Arzt, er ist auch ein Entsagender; hervorgehoben wird auch Rollas Talent zum Entsagen. Ohne das Wissen um dieses Erbteil der „Wanderjahre" ist Fernow dem Leser schwer verständlich. Er ist ein Meister der Entsagung. Als der Prinz um Rolla wirbt, verzichtet er, nicht etwa aus Respekt vor dem Prinzen, eher opfert er sie und sein Glück seiner Theorie, daß die Künstlerin Leid erfahren müsse. Er ist so selbstlos, daß er sogar eine Wahlverwandtschaft mit dem Prinzen eingeht, den Rolla nur aus Mitleid heiratet. Nach dem frühen Tode des Prinzen, als Rolla wieder an die Bühne zurückgekehrt ist, macht er sie mit dem Dichter Frank bekannt, obwohl er voraussieht, daß dieser Sturm- und Drangmensch der Mann ist, den Rolla lieben muß. Seine Entsagungsfähigkeit geht noch weiter: Nach der Katastrophe, die Franks Eintritt in Rollas Leben bedeutet hat, und nach ihrer allmählichen Genesung ist er so selbstlos, daß er zuerst abwehrt, als sie ihm von ihrer Liebe spricht. Er findet mit ihr ein spätes Glück, das verschönt wird durch die tätige Hilfe für das arme Alpental, für dessen Kultivierung sie sorgen.

Im „Bergasyl" hatte Goethes „Faust" eine entscheidende Rolle gespielt. „Rolla" geht über diese literarische Verwendung des Gretchenstoffes hinaus: in die Handlung greift nicht mehr das Buch ein, sondern sie lebt von Gretchen-Schicksalen. Die häufige Abwandlung ein und desselben Motivs in einem Roman zeigt, wie stark es Richard Voß beschäftigt haben muß. Immer wieder hat er Gretchens Schicksal gestaltet und versucht, ihr Gewicht zu geben gegenüber dem Verführer Faust. Er zeichnet nicht nur das verführte, sondern auch das rächende und gerächte Gretchen und erfüllt die Forderung Wolfgang Menzels und anderer Gegner des versöhnenden Ausgangs durch die Bestrafung Fausts. Voß selbst hatte ein inneres Verhältnis zu diesem Stoff erhalten durch einen seiner nachhaltigsten Jugendeindrücke, das geschaute Erlebnis eines verführten und verlassenen

[25]) An dieser Stelle sei gesagt, daß THIEMER für seine Untersuchung vieles aus „Rolla" hätte entnehmen können, was Voß' Stellung zu Kunst, Bühne, Stil usw. betrifft.

Mädchens[26]). Als Beginn seines Kultes der Frau setzt Voß dieses Erlebnis an[27]).

Der geheimnisvolle Zusammenhang Fausts mit Fernows Jugend wurde schon erwähnt. Als Rollas Lehrer stellt er die Gestalt Gretchens in den Mittelpunkt des Unterrichts. Um ihr zu zeigen, daß Goethe sein Gretchen nicht wahnsinnig gedacht habe, führt er sie in die Irrenanstalt, wo die Kindesmörderin Anna in tiefster Verstörtheit lebt. Nach dem Tode des Prinzen nimmt Rolla die Geheilte in ihr Haus auf. Das Zusammentreffen mit dem Dichter Frank enthüllt, daß er der schuldige Verführer Annas gewesen ist. Diese ertränkt sich, Rollas Mutter stirbt vor Entsetzen, und Frank geht nach Australien. In Frank soll sich das Zerstörende des Genies und der dämonischen Persönlichkeit verkörpern. Beinahe wäre er auch Rollas Zerstörer geworden, obwohl sie das unselige Ende voraussah. Auch Veronika muß einmal unter seinem Bann gestanden haben. Von der Heldin seines Trauerspiels heißt es: „Als Gretchen den Dämon fühlte, graute ihr's; als jene Heldin in dem Geliebten ihren Zerstörer ahnte, jauchzte sie ihm zu". — Frank sühnt nach seiner Rückkehr die Schuld an Anna, indem er Veronika aus dem Flusse rettet und dabei ertrinkt. Nach Franks Tod trennt sich Rolla von Fernow und kehrt zum Theater zurück. Trotz ihrer großen Erfolge fühlt sie sich als treulose Priesterin ihrer Kunst. Sie ist eine Virtuosin geworden und zerstört sich selbst, lebt eigentlich nur noch während des Spiels. In Franks Trauerspiel hat sie in der letzten Szene einen Giftbecher zu leeren. Fernow, der Liebende und Entsagende, erlöst sie, indem er ihn mit Gift füllt.

Für Wilhelm Meister war das Theater eine Bildungsmacht, für Rolla ist es der Tempel, in dem sie der Kunst dient. Trotz der Vielgestalt seiner Formen — als Hofbühne, als Schloßtheater, wo die Wandertruppe die Verbindung mit der großen Welt herstellt[28]), als Liebhabertheater und

---

[26]) Aus „Phant. Leb.", S. 62: „Die Erinnerung an die schwankende Mädchengestalt auf der einsamen Landstraße wollte mich lange nicht mehr verlassen. Als ich später Bücher und Dramen schrieb, befanden sich darin häufig Frauengestalten, jener Verführten und Verlassenen gleich, die mir in ihrem Jammer nicht nur erbarmenswert, sondern auch verehrungswürdig erschienen." In der „Liebe Daria Lantes" wird ein ähnliches Jugenderlebnis Ausgangspunkt der großen Künstlerin.

[27]) Die Verwendung des Faust-Stoffes bei Turgenjew (vgl. S. 12) läßt sich auf das gleiche Jugenderlebnis zurückführen. Otto Brahm „Kritische Schriften" über Drama und Theater", Berlin 1913, S. 330: „Und in einer anderen Erzählung . . . in der düsteren Novelle »Die Unglückliche«, ist der Dichter (Turgenjew) gleichfalls von einem solchen Bilde, einem geschauten Erlebnis aus seinen Studentenjahren ausgegangen, das sich seiner Phantasie fest eingeprägt hatte: er hatte die Gestalt eines verlassenen Mädchens vor sich gesehen, wie es trostlos in einer Fensternische dastand; und die ganze ausführliche Geschichte entwickelte sich ihm von hier aus fast wider seinen Willen, indem er an diesem Kristallisationspunkt das Vorwärts- und das Zurückliegende anschoß."

[28]) Dieses Motiv ist gleichfalls aus dem „Meister" in den Roman der Romantik übergegangen, z. B. in Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen".

Privatbühne, als Passionsspiel und Laienspiel — gehen keine entscheidenden Wirkungen von ihm aus. Es ist weder eine Entwicklung durch noch gegen das Theater, sondern für das Theater. Das Erleben liegt in Rollas menschlichen Beziehungen. Dies hat sie zur großen Künstlerin gemacht, führt aber auch zu ihrem frühen Ende, weil sie ihm nicht standhalten konnte. Veronika, ihre begabte Schülerin, ist schon vor ihrer Wendung zur Bühne durch schmerzliches Erleben und großes Leid gegangen. Sie war stark genug, um nicht daran zu zerbrechen. Sie wird ihren Weg machen und in der Kunst Befriedigung und Glück finden.

Oedin und Rolla waren unbewußte Opfer ihrer Schwachheit gegenüber dem Leben, der Held des „Romans aus einem deutschen Herrscherhause" (1903) *„Ein Königsdrama"* unterliegt mit vollem Bewußtsein. Im prinzlichen Schreiber dieses bekenntnishaften Tagebuchs, einem gesteigerten Oedin, ist deutlich erkennbar die Gestalt des unseligen Königs Ludwig II. von Bayern, von dem Voß eigene Eindrücke besaß, die er sich durch Augenzeugen der Ereignisse ergänzen ließ[29]). Manches stammt aus den Erzählungen der unglücklichen Königin Elisabeth von Rumänien, unter ihrem Dichternamen Carmen Sylva bekannt, der das Buch gewidmet ist[30]).

Voß versenkt sich in den letzten Sproß eines dekadenten Herrscherhauses, der selbst das Sterbende und Morsche seines Stammes fühlt, der dem Schicksal seines Geschlechts, dem Wahnsinn, entgegengeht, aber in einem letzten lichten Augenblick sein Königtum in einem fremden, jüngeren und gesunden Reich aufgehen läßt und selbst sein Leben endet. Einen liebevolleren Schilderer seiner Seelenzustände hätte der Prinz Chlodwig kaum finden können, aus dem einfachen Grunde, weil Voß in der Problematik dieses Fürsten seine eigene zu sehen glaubt, folglich Selbsterlebtes berichtet. Er entdeckt in dem „hohen Menschen" den Leidenden, den geheime Bande mit dem Genie verbinden. Er war kein König[31]), aber er fühlte sich auf der Menschheit Höhen ebenso von Gottes Gnaden, einsam und unverstanden wie dieser[32]). Um nicht abzustürzen hatte er wie der Fürst den „Glauben an sich selbst" nötig: „Denn nur wer den Glauben an sich selbst hat, an den können andere glauben". Da nun der

---

[29]) „Phant. Leb.", S. 414 ff. Sie wurden ergänzt durch den Grafen Alfred Dürkheim, den Adjutanten des Königs — er ist der „Graf Gebhard" des Romans — mit dem Voß in Verkehr trat. Eine andere Quelle war die „Bettmeisterin" des Königs auf Herrenchiemsee.

[30]) „Phant. Leb.", S. 209 ff. Voß war ihr längere Zeit eine Art Beichtvater.

[31]) Doch er fühlte sich und galt bei seinen Freunden als „Fürst des Geistes" (so nennt ihn Pastor Dr. H. SEYFARTH im Geleitwort zur „Erlösung").

[32]) Aber Voß versteht ihn. In „Kundry" leidet ein Vossischer Spiegelmensch in sensibler Reizbarkeit unter der Menge: „Ich sehe mich im Theater niemals um; empfinde das Publikum als etwas Feindseliges; verstehe nichts so sehr als die Separatvorstellungen des unseligen Königs Ludwig und lasse mich wegen dieses Verständnisses für den Egoismus eines cäsarenwahnsinnigen Herrschers bereitwilligst schmähen." (S. 60.)

Selbstglaube bedroht wird durch den Unglauben der Menschen, lebte er in dauerndem Schwanken zwischen Glaube und Nichtglaube, Hoffnung und Verzweiflung.

Der Prinz glaubt an sich, an sein Königtum; er fühlt sich gesund — und er steht damit im Gegensatz zu der übrigen Welt, die ihn als krank bezeichnet, als Sproß der Dekadenz. Es bleibt unklar, ob er wirklich krank war oder ob ihn der Unglaube der anderen krank gemacht hat, die Vorstellung der ererbten Krankheit und die aus ihr hervorgehende Selbstbeobachtung. Im Endergebnis ist er wirklich krank und hält, als er schließlich König wird, schon den Selbstglauben für einen Ausfluß seiner Krankheit, den er bei Gesundheit sofort als Selbsttäuschung hätte erkennen müssen. Er nennt sich einmal selbst „armer Märtyrer meiner Phantasie".

Voß hat tief in die Tragik eines solchen Daseins geblickt. Er füllte die Seele des Prinzen mit eigenem Schicksal. Der „müde Mann" des Bürgertums teilte mit dem Abkömmling des morschen Herrscherhauses das Gefühl des Verbrauchtseins, des Überlebten und Aufgelösten. Zu Ende gedacht und in das Leben des Prinzen projiziert, war der Wahnsinn nur eine Folge dieser Ermüdung. Wie über dem Prinzen der schwarze Schatten des Niedergangs und der Entartung lag, so glaubte Voß seinen fanatischen Selbstglauben, den Glauben an sein Genie, durch die Menschen in Frage gestellt. Der Unglaube anderer kann das Gefühl des Schwachen, Epigonalen, eben die Müdigkeit, zur Krankheit steigern. Selbstverzweiflung[33]) ist gleichbedeutend mit dem Glauben an die Krankheit[34]), mit Selbstaufgabe und Untergang. Die Merkmale dieser Krankheit sind der Zwang, sich selbst zusehen zu müssen, die bohrende, zersetzende Selbstanalyse, Menschenflucht, Einsamkeitsbedürfnis, Grübelei und Schwermut. Dem Prinzen bleiben auch die folgenden Stufen: Menschenhaß, Verfolgungswahn, unsinnigste Prachtliebe, Caesarenwahn, Nero-Anwandlungen (Zerstörung anderer Leben) und schließlich Selbstzerstörung nicht erspart. „Ich suche vergeblich nach einem Gegengewicht zu meinem unklaren und dunklen Selbst. Wo soll ich es finden? In der Kunst?" Der Prinz mit der „Epigonenstirne", mit der „matten Epigonenseele" hat das Gegengewicht nicht gefunden; über die reine und schöne Liebe zur rührend-innigen, blumenhaften Judica hinweg trieb es ihn seinem Schicksal, der geistigen Nacht und dem Ende entgegen. Voß blieb am Leben, er konnte sich an der Schwelle von Gesundheit und Krankheit festhalten[35]).

---

[33]) Aus dem Widmungsgedicht zu seinem Drama „Alexandra":

„. . . . . Oder wenn in mir
Der Mensch nicht aus noch ein mehr wußte; wenn
Der Dichter an sich selber wollt' verzweifeln —".

[34]) Aus der „Liebe Daria Lantes": „Vielleicht ist die Kunst überhaupt eine Art von Krankheit." (S. 327.)

[35]) In dem Trauerspiel „Unebenbürtig" (1892), der dramatischen Keimzelle des Romans, betont der Prinz sein mißglücktes Streben nach Harmonie: „Ich sage Ihnen, mein ganzer Mensch ist eine einzige Dissonanz" (I, 8).

3. Kunst und Schönheit als höchste Werte.

Von einem Bild Giorgiones, den hl. Sebastian darstellend, geht in der römischen Künstlergeschichte *„San Sebastian"* (1883) alles Unglück aus. Cesare ist von seinem Kunstwerk besessen, eifersüchtig hütet er es vor jedem Blick. Auch sein zukünftiger Schwiegersohn, der polnische Maler Demetrius, ist ein Giorgione-Verzückter, der überall nach seinen Bildern fahndet. Als ihm seine Braut Eralda entgegen dem strengen Verbot des Vaters den San Sebastian gezeigt hat, wird das Bild sein Dämon. Er kauft es durch einen Juden, aber dieser hat es Cesare gestohlen. Cesare, der sich auch von anderen Stücken seiner Sammlung nicht trennen kann, wird durch den Diebstahl in einen Zustand versetzt, in dem er für den Besitz des Kunstwerks ein Verbrechen zu begehen bereit ist. Am Tage vor der Hochzeit des jungen Paares erdolcht er Demetrius: „Er hat mein Bild gestohlen, ich habe ihn gemordet". Eralda verfällt einem „stillen, lieblichen Wahnsinn". Cesare hat bis zu seiner Hinrichtung das zurückgewonnene Bild in seiner Zelle.

Cesares Geschichte[36]) ist „ein Roman, schauerlich und romantisch, daß Brentano oder Hoffmann ihn geschrieben haben könnte". Richard Voß hat nach diesen Worten bewußt an den romantischen Roman angeknüpft. Sein Cesare, dem ein Menschenleben nichts gilt im Vergleich zu seinem Giorgione, ist E. T. A. Hoffmanns Goldschmied Cardillac aus dem „Fräulein von Scudery". Auch Eraldas Märchen-Schuld, das Zeigen von etwas Verbotenem, Verhülltem, entspricht romantischem Empfinden[37]). Und romantische Ironie ist es, wenn der Erzähler in dem Amtsbrief, der das ihm vermachte Bild des Mörders Cesare begleitet, liest, daß Autoritäten den vermeintlichen Giorgione für die Arbeit eines Schülers von Guido Reni erklärt hätten.

Ganz äußerlich ist diesem „Charakter des Mittelalters" ein Kunstwerk höchster Besitz; viel tiefgründiger sind die Bezüge zwischen Mensch und Kunst in den folgenden Romanen.

Im Fürstendasein fand Voß die Problematik seines Künstlertums. „Kämpfe und Leiden eines Künstlertums, welches aus Zweifeln besteht",

---

[36]) Der Anfang gestattet einen Einblick in die dichterische Werkstatt. Der Erzähler träumt sich aus der winterlichen Alpenwelt seiner Umgebung in den Sommer Italiens, den er belebt mit den schwankenden Gestalten seiner Erinnerung. Er blickt auf ein Gemälde in seinem Zimmer, den hl. Sebastian darstellend: „Es ist, als liege ein Rätsel in dem Gemälde, das gewaltsame Lösung begehrt. — — San Sebastian, wie den Pfeil, der sich dir in den Leib bohrt, gerade dort, wo dein Herz schlug, sah ich in der Brust des Freundes, der dir glich, den Dolch. Und nun will ich erzählen." Es ist nicht so sehr rauschartige Konzeption, die THIEMER als erste Phase Voß'schen Schaffens ansieht, sondern Verbindung von Stimmung (der Anblick der winterlichen Landschaft weckt die Vorstellung des Südens) und Erlebnis (heraufbeschworen durch Gemälde und Erinnerung).

[37]) In den Naturschilderungen dieser Malernovelle leben die Schauer der späten Romantik: „Aus den schwarzen Eichengipfeln stieg blutrot der Mond auf".

bilden das Thema der Geschichte einer Leidenschaft „*Villa Falconieri*" (1896)[38]). Als Stück seines Selbst hat Voß jedes seiner Bücher bezeichnet. Der bekenntnishafte Charakter macht diesen Briefroman zur Halbbiographie. In dem Dichter Graf Cola Campana spiegelt sich der Dramatiker Voß[39]), Campana durchlebt seine Entwicklung: Die Leiden eines phantastischen Knaben an sich selbst und an der Wirklichkeit strömen aus in den weltschmerzlichen Dichtungen des Jünglings, suchen Betäubung in den Dramen des Mannes. Der Zweifel am eignen Künstlertum frißt an ihm in seinen rauschfreien Stunden. Auf der Höhe seines Ruhmes entsagt er der Bühne; es ist ein erzwungener Verzicht, denn er weiß, daß ihn sonst die neue Kunst vertreiben wird.

Mit dem Jahr 1896 ist bei Voß die dramatische Produktion wie abgeschnitten; der Nachzügler „Das Wunder" (1899) ist ein Legendenspiel. Er hat der Bühne entsagt, aber umso eifriger Romane geschrieben. Campana jedoch hat seine Künstlerlaufbahn ganz abgeschlossen, er hat das „Mißverhältnis zwischen Wollen und Können" nicht ertragen. Während Voß den Ausweg des Romans findet, läßt er sein stellvertretendes Opfer der Bühne den künstlerischen Tod erleben. Der Graf lebt in der einsamen Villa Falconieri eine traumhafte Feiertagsexistenz und sieht seinen Lebensinhalt in der beständigen Beobachtung seines Seelenlebens[40]).

Mit seinem künstlerischen ist sein menschliches Schicksal eng verbunden. Um Maria, die er vom Selbstmord zurückgehalten hat, zu retten, läßt er sie an seine Liebe glauben. Lange Jahre leben sie zusammen, bis Campana von der Leidenschaft zu Viviane erfaßt wird. Maria verzichtet klaglos, zumal mit der Liebe die Schöpferkraft des Dramatikers zurückzukehren scheint. Als Viviane ihn verläßt, verwindet er die doppelte Enttäuschung nicht, findet aber vor seinem freiwilligen Tode zu Maria zurück. — In den beiden Frauengestalten steckt mehr, als der Leser im allgemeinen

---

[38]) Unter dem gleichen Titel hat PAUL HEYSE nach einem Besuche bei Voß (1887) eine Novelle geschrieben (Ges. Werke 2. Reihe, Bd. II, S. 241 ff.). Voß hat unter dem Gastgeschenk viel gelitten, da er und seine Frau für die Vorbilder der beiden Unglücklichen dieses Paradieses, in seinem Roman Maria und ihr Mann Mariano, galten. Deren Modelle sind ebenso wie bei Heyse das Pächterpaar der Villa. Daher auch die Parallelen: bei Heyse wie bei Voß wird der Erzähler Zeuge einer unglücklichen Ehe; bei Heyse liebt dieser die Frau, flüchtet aber und verschuldet ihren Tod; der Voß'sche Erzähler liebt die unglückliche Frau zwar nur aus Mitleid, er rettet sie aber.

[39]) Voß hat immer das Erlebte dieses Buches betont. Von einem Besuch erzählt GUSTAV KLITSCHER von ihm nur als von „Campana-Voß" („Frühling in den Albaner Bergen" in „Vom Fels zum Meer", XX. Jg. [1901], 2. Bd., S. 246 ff.).

[40]) Voß ist unerbittlich gegen sein zweites Ich. Dieser „Neurastheniker" ist „eine hypersensitive Künstlernatur, die sich aus unbefriedigtem Ehrgeiz, aus tödlich verletzter Eitelkeit in Einsamkeit und sich selber zurückzieht, um sich jedem rauhen Luftzug einer unerbittlich realen Wirklichkeit in einer Treibhausatmosphäre zu entziehen" (S. 538). Er wirft sich selbst vor: „Ich sehe ja Menschen und Dinge derart unwirklich, daß ich meinen eigenen Augen nicht trauen darf" (S. 481).

merken wird. Es ist die Darstellung der Liebe in zweierlei Gestalt. Maria — Madonna, ihre Mutterschaft — ist die opfernde reine Liebe, Viviane — das Leben, Venus, eine „Nora-Natur" — die irdische Liebe. Es ist der Tannhäuser-Konflikt Richard Wagners, himmlische und irdische Liebe, Madonna und Weib, den Voß in die moderne Welt übertragen hat. Auch bei ihm geht der Mann an diesem Zwiespalt zugrunde, erkennt aber zuvor die reine Liebe als das Höchste auf Erden[41]).

In „Villa Falconieri" schlägt Voß mit dem Künstlerschicksal und dem Versuch einer Rettung durch die Frau ein Thema an, das ihn noch oft beschäftigte. Die Verknüpfung des Glaubens an die erlösende Kraft der liebenden Frau mit der Rettung des Künstlers ist nicht ohne tiefen Zusammenhang[42]). Die Frau als die Verkörperung des Schönen und Guten opfert sich für den Künstler, den Verkündiger der Schönheit, die auch das Gute einbegreift. Ihr Opfer soll den Untergehenden der Kunst erhalten, denn die Kunst ist etwas Heiliges und ihre Diener sind Geweihte. Vossens eigene priesterliche Haltung entsprang diesem Gefühl und war keine Pose[43]). Als Priester und in Demut der Kunst zu dienen, ist ihm Aufgabe und Sinn des Künstlertums. Versündigt sich der Künstler an der Heiligkeit der Kunst und seines Amtes, dann hat er sein Leben verwirkt: Untreue gegen die Kunst ist das Virtuosentum Rollas; die Schauspielerin Jakobe Weller der „Tragödien der Zeit" will aus dem Leben gehen, weil sie in ihrer Wendung zur neuen Kunst die alte verraten hat. Denn die neue Kunst ist Voß eine Unkunst, von ihr wendet er sich schweigend ab. Der „alten großen Kunst", der „wahren Kunst" gilt sein Dienst[44]).

„Römisches Fieber" (1902), von Bedeutung als Darstellung der Wirkung Roms auf den Künstler, ist die Geschichte der jungen Malerin Prisca Auzinger, die nach Rom geht und dort an ihrem Schicksal und am römischen Fieber stirbt. Der Roman beginnt wie eine Reise nach dem Glück und scheint auch so zu enden, denn sie findet es nicht nur als Künstlerin in Rom, sondern auch in der Liebe zum zufälligen Reisegefährten. Aber Voß'sche Menschen dürfen nicht glücklich werden. Die Begegnung

---

[41]) Entsprechungen gehen bis in Einzelheiten: Marias Grabschrift (S. 560):

„Was andere erst in sel'gen Höhen werden:
Des Himmels Engel, war sie schon auf Erden."

Für Elisabeth, die bei Wagner für die hl. Jungfrau steht, setzt Voß die Mutter mit dem Kinde, Maria; Tannhäusers letzten Worten „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" (III, 3) entspricht das „Maria, bitte für ihn!" unter dem Bild der hl. Jungfrau auf der Gedenktafel für Campana.

[42]) Es ist möglicherweise die Tat der Charlotte Stieglitz, die hier, wie schon in der Erzählung „Töte!" der Neuen Folge der „Scherben", nachwirkte.

[43]) Seine schwärmerische, ekstatische Veranlagung wurde bestärkt durch Einwirkungen der priesterlichen Haltung Emanuel Geibels.

[44]) Das verhinderte jedoch nicht seine Versuche im naturalistischen Drama; er selbst galt durch seine „Scherben" und einzelne Novellen als Hoffnung der „neuen Kunst".

mit dem genialen Bildhauer, der haltlos beherrscht wird von seiner Leidenschaft zur Fürstin Romanowska, wird für sie entscheidend. Die Liebe zu Prisca könnte ihn retten, könnte ihn der Kunst wiedergeben. Rettung des Menschen, damit der Künstler lebe, durch Verzicht auf eigenes Glück, das hält Prisca für ihre „Mission". Aber auch ihr Opfer wird nicht angenommen. Die Enthüllung, daß sie die Tochter der von ihm geliebten Fürstin ist, trennt den Bildhauer von ihr. Den geplanten Selbstmord führt er nicht aus, aber sein vermeintlicher Tod kettet Prisca an ihn. Als sie ihn lebend wiedersieht, ist es für die Erkenntnis, einem Unwürdigen ihr Glück geopfert zu haben, zu spät; ihr Reisegefährte hat sich inzwischen verlobt. Die Verwicklungen und Enttäuschungen ihres Lebens haben aus der gesunden und starken Prisca ein todessehnsüchtiges Wesen gemacht, das gerne ein Opfer des römischen Fiebers wird. Sie war nicht egoistisch genug, um selbst glücklich zu werden, und auch ihr Verzicht bleibt ein nutzloses Opfer, das niemandem hilft. Entsagung und Zuspätkommen, auf diesen resignierenden Ton ist der Roman gestimmt.

Einen Opfergang geht gleichfalls „*Die Liebe Daria Lantes*" (1908); die große Sängerin scheidet aus dem Leben, nachdem sie den Geliebten der wahren Kunst wiedergewonnen hat. Der junge Komponist Donato Parisi — es ist der Dichter Gabriele d'Annunzio, wie sich unter der Sängerin die Schauspielerin Eleonore Duse verbirgt[45]) — will in Rom seinen Weg als Musiker machen, auf dem ihm Daria Lante nur Mittel zum Erfolg ist. Schweigend verzichtet die große Künstlerin auf das eigene Glück, als seine Leidenschaft zur dämonisch schönen Herzogin durchbricht, sie kämpft aber um den Künstler. Sie geht einen Passionsweg um ihn erkennen zu lassen, daß er mit seinem naturalistischen Kunstwerk der Zeit einem Irrweg folgt. Erst als Donato zu seinen Anfängen zurückgefunden hat, ist ihre Aufgabe erfüllt. Durch die selbstlose Liebe der Frau ist er der wahren Kunst wiedergegeben und zugleich ein besserer Mensch geworden. Bei der Wahl zwischen Künstlertum und Weltgenuß trennt er sich von der Herzogin und weiht sein Leben der Kunst. — Der Roman steht unter der Wirkung von d'Annunzios erlebtem Roman „Feuer". Mit den Zügen der Duse mischen sich in Daria Lante aber auch die von Grillparzers „Sappho"[46]): „auf der Menschheit Höhen" ist ihr doch das Glück der Frau versagt, sie glaubt es zu besitzen und wird getäuscht, überwindet sich selbst und verzichtet auf Rache an der Nebenbuhlerin und endet schließlich in den Wellen des Meeres.

---

[45]) Voß benutzt zur Verhüllung seiner Schlüsselromane ein sehr einfaches Mittel: Er läßt die Vorbilder unter richtigen Namen im Hintergrund seiner Romane erscheinen. Die Duse und d'Annunzio begegnen hier in Daria Lante und Donato Parisi ihren Spiegelbildern; ebenso schreibt Campana in „Villa Falconieri" an Richard Voß.

[46]) Bei Voß gibt es für solche beabsichtigte Vertiefung einer Gestalt ein untrügliches Erkennungszeichen: das Briefsiegel. Wie Daria mit dem Bildnis des Sappho siegelt, so Astra in „Kundry" mit dem Bild der Medusa.

Den genialen Maler Sivo Courtien der *„Alpentragödie"* (1909) bringt seine Leidenschaft zur Gräfin Oberndorff zur völligen Selbstaufgabe, sie raubt ihm seine Arbeitskraft und wird ihn zerstören. Die opfermütige Liebe der Jungfrau Maira, die mit ihrem Glauben Sivo schon bei der Überwindung seines schweren Weges zur Kunst geholfen hatte, befreit ihn von seinem Dämon. Nicht aus selbstsüchtigen Gründen tötet sie die Gräfin; sie geht selbst in den Tod, nachdem sie Sivo der Kunst gerettet hat. — Voß wollte — er hat dem „Roman aus dem Engadin" ein Wort Goethes über die „Wahlverwandtschaften" vorangestellt — die „unbedingte Liebe" und die vernichtende Macht der Leidenschaft darstellen. Aber schon das Verlegen dieser Leidenschaft in einen Künstler führt zwangsläufig zum Thema der Erlösung des Künstlers durch reine Liebe.

In dem Roman *„Mit Weinlaub im Haar"* (1915), der als letzter der Romane des Opfers für die Kunst betrachtet werden soll, opfert sich nicht nur die Frau des Künstlers, auch die andere, die ihn in Leidenschaft verstrickte, geht in den Tod, weil sie den Künstler erhalten will. In den früheren Romanen stand der Künstler zwischen zwei Frauen, von denen die eine, die Urheberin der Leidenschaft, ihn verderben wollte, die andere ihn in selbstloser Liebe zu retten suchte; hier opfern sich beide[47]).

Der Künstler sucht die Schönheit zu realisieren, aber Schönheitssucher sind nicht nur die Voß'schen Künstler. Wie dem Roman „Schönheit" die Abbildung einer Skulptur vorangestellt ist, so der *„Psyche"* (1900)[48]) das Bild der antiken Marmorstatue der Psyche von Capua aus dem Nationalmuseum zu Neapel. Das Symbol des Marmorbildes hat für Voß seine Leuchtkraft nicht verloren, es verbindet ihn mit Winckelmanns Schönheitsandacht und Kunstfrömmigkeit und mit dem Reich der Klassik.

Die Psyche ist dem praktischen Arzt Dr. Alkibiades Huber Inbegriff und Ausdruck seiner Sehnsucht nach Schönheit, die er in seinem entbehrungsreichen Leben nur im Anblick des Gipsabgusses stillen kann. Dieser Arzt — zu beachten ist die Betonung der ethischen Sphäre durch den Beruf — mit der glühenden „Griechensehnsucht in seiner Germanenseele" erlebt das typische Schicksal des Voß'schen Schönheitssuchers. Denn nachdem er aus Mitleid ein Mädchen von unschönem Äußeren geheiratet hat, ihre unerwiderte Liebe zu ihm hatte sie krank gemacht, begegnet er in der Italienerin Domenica seinem Fleisch gewordenen Idol. Zweimal rettet er ihr das Leben, einmal durch seine ärztliche Kunst, das andre Mal durch Einsatz des eigenen Lebens. Dieser höchste Einsatz zur Erfüllung des Schönheitsstrebens — auch Professor Hille rettet sich die lebendige Schönheit aus den Fluten des Tiber — unterstreicht die Bedeutung des

---

[47]) Im übrigen lebt der Roman von IBSEN: der Titel (aus „Hedda Gabler"), die Menschen (in Oberbayern lebende Norweger!), der Mann zwischen den zwei Frauen („Rosmersholm").

[48]) Unverändert 1912 unter dem Titel „Cenzl von der blauen Genziane" erschienen.

Ersehnten für diese Sucher. Alkibiades Huber fällt durch seine Leidenschaft zu Domenica in schwere Schuld, nicht so sehr, weil er im Begriffe ist, seiner Frau untreu zu werden, als deshalb, weil er nur die Formenschönheit begehrt. Erst nach schweren Kämpfen und nach dem Opfertod seiner Frau erkennt er Domenicas moralische Häßlichkeit. In der sich opfernden, liebenden Gattin hat sich ihm die „himmlische Schönheit der Seele der Frau" offenbart, die er hinter ihrem unschönen Äußeren nie gesucht hatte. In der symbolischen Zertrümmerung des Psyche-Abgusses verurteilt er das Streben nach äußerlicher, bloß körperlicher Schönheit. Seine Schuld will er durch ein Leben guter Taten sühnen. Der psychologische Eheroman ist zum Bildungsroman geworden, in dem der Ästhet zum Ethiker geläutert wird.

Schon der Untertitel „Der Schönheitssucher" kündigt an, daß *„Richards Junge"* (1908) das gleiche Problem behandelt. Der Schönheitssucher ist Professor Richard Hille; sinnvoll ist er Archäologe, denn unter dem Einfluß seiner Liebe zur Schönheit und zur Antike gestaltete sich von klein auf sein Leben. Aus einer Kunstfahrt nach dem klassischen Land wurde ein Daueraufenthalt in Rom, wo er sich im Laufe der Jahre zu einem etwas absonderlichen Menschen entwickelte. Der deutsche Idealist hat im hingegebenen Dienst an der Schönheit, denn das ist ihm seine gelehrte Arbeit, höchstes Glück und Sinn des Lebens gefunden. Eines Tages rettet er wie Heinses Ardinghello einen Unbekannten vom Wassertod. Der junge Selbstmörder dünkt ihn ein „lebendiges Stück Antike"; was der Schönheitssucher bis jetzt in der Skulptur gesucht hatte, steht in Marco Lippi atmend vor ihm. Den Jüngling hatten zerrüttete Familienverhältnisse in den Tiber getrieben, sein Retter fühlt deshalb die Verpflichtung, ihn vor der Rückkehr in den Sumpf zu bewahren. Mit dem Erlös seines heiligsten Besitzes, einer Eros-Statue, kauft er ihn von seinem elenden Vater los. Aus Marco Lippi wird Richards Junge. Es zeigt sich bald, daß Hille in ihm einen Künstler gerettet hat. Auch Marco ist ein Schönheitssucher, aber er sucht nicht wie sein Pflegevater die edle Schönheit, sondern Schönheit jeder, selbst niedrigster Art. Während Hille die Schönheit genießt, verlangt ihn nach dem Genuß des Lebens. Mit der ganzen Gewalt seiner Liebe will Hille ihn retten, er ist jedoch nicht die einzige Macht, die um Marcos Seele kämpft. Die Vergangenheit läßt Marco nicht los, unentschieden steht er zwischen den Mächten des Guten — Hille — und des Bösen — sein Vater Luigi Lippi und der Weibsteufel Bicetta. Eine kurze Zeit ist er wirklich Richards Junge, als er der Versuchung, die reine Lella an sich zu reißen, widersteht. Aber dann ist es entschieden: Er bleibt Marco Lippi, der Sohn seines Vaters. Für Voß bedeutsam fällt die Entscheidung durch den Besuch von Ibsens „Gespenstern": „Sein Kampf gegen dunkler Gewalten Spuk war Wahnsinn gewesen! Ibsens „Gespenster" hatten Marco das Vergebliche, das Sinnlose seines Kampfes offenbart" (S. 430). Gegen die Gespenster der Vergangenheit, der Vererbung, ist Hilles Liebe machtlos. Seine Forderung an den Wahlsohn: im Sinne Goethes leben! wird besiegt von der naturalistischen Theorie der Vererbung und des Milieu. Hille ist ein ge-

brochener Mensch, aber noch hält ihn die Hoffnung, daß Marco, wenn nicht sein Sohn, so doch ein großer Künstler werden wird. Sie wird ihm genommen durch einen Besuch in Paris, wo Marco als „hypermoderner" Ästhet und Lebenskünstler lebt. Seine Versündigungen am heiligen Geist der Kunst scheiden Hille endgültig von ihm. Nach seiner Rückkehr stürzt er sich an der Stelle, wo er Marco einst rettete, in den Tiber.

So endet dieser negative Bildungsroman[49]) nicht nur mit dem Fehlschlage der Erziehung eines Menschen und Künstlers, sondern auch mit dem Untergang des Erziehers. Hilles Freitod wird nicht nur bewirkt durch die Enttäuschung des gläubigen Menschen, er ist zugleich Eingeständnis einer Schuld[50]): Hille hat körperliche Schönheit gesucht und nicht die Schönheit der Seele des Menschen; für sein geliebtes Marmorbild hatte er eine „Seele der Tiefe" eingetauscht[51]). Er zerbricht an der schmerzlichen Erkenntnis, daß äußerlicher Formenschönheit nicht immer eine schöne, ethisch wertvolle Seele entspricht.

Einen Tausch für eine Marmorstatue geht auch der römische Bildhauer Numa de Santis in *„Schönheit"* (1910) ein. Ein Sonderling als Künstler und Mensch, hat er nach heißem Bemühen sein polychromes Marmorbild „Kypris" vollendet. Eine zauberhafte, dämonische Gewalt übt diese Göttin der Schönheit auf ihren Schöpfer aus, der ihr Antlitz nach einem Traumgesicht geschaffen hat. Für den Priester der Kunst und der Schönheit ist sie die Erfüllung des Schönheitsideals.

Die Sage berichtet von Pygmalion, er habe Venus um die Belebung seiner Statue angefleht, und auch Numa hat diesen Gedanken und wäre bereit, für das Lebendigwerden seiner Kypris die ewige Seligkeit hinzugeben. Dieser Roman des 20. Jahrhunderts lebt durch das „Numinose und der Beschwörung Zugängliche"[52]), das die Romantiker im Marmorbild erfühlten. Das Schiff mit der Statue, die der Bildhauer für einen ungeheuren Preis nach Amerika verkauft hat, geht bei der Ponzainsel unter. Zu gleicher Zeit taucht in Rom Kypris Laskaris, eine junge Griechin, auf, die alle Welt als die lebendig gewordene Statue bewundert. Die Erschütterung

---

[49]) Vom klassischen Bildungsroman hat er Motive übernommen: So rettet Hille in Italien einen italienischen Knaben und kauft ihn los — Wilhelm Meister hatte in Deutschland ein italienisches Mädchen befreit und losgekauft. Auch der Arzt in „Psyche" hatte in Deutschland ein italienisches Mädchen gerettet.

[50]) In seiner Besprechung des Romans in der „Deutschen Rundschau", Jahrgang 1908/1909, Bd. II, S. 237 ff., worin auf die Katastrophe Hilles gerne verzichtet würde, hat ERICH SCHMIDT das eigentliche Voß'sche Problem überhaupt nicht gesehen; auch der „nur flüchtige Schauer" bei der Gespenster-Aufführung ist falsch gesehen.

[51]) Wohin das Übersehen und die Unterbewertung der Frage des Schönheitssuchens führt, zeigt die abzulehnende Darstellung des Romans in der „Bibliographie der Homosexualität aus den Jahren 1908 und 1909" von Dr. jur. NUMA PRAETORIUS, S. 107 ff. („Vierteljahresberichte des Wissenschaftlich-humanitären Komitees", 2. Jahrgang, Heft 1; Oktober 1910).

[52]) FRANZ SCHULTZ, „Klassik und Romantik der Deutschen", I, S. 136.

des ersten Anblicks, er begegnet ihr im kapitolinischen Statuenmuseum, wirft Numa aufs Krankenlager. Nach der Genesung empfängt ihn die Unnahbare, ihm ist es selbstverständlich, weil ihn ein „mystisches Etwas" mit ihr verbindet. Sie ist die Tochter einer Liebesehe zwischen einem nach höchster Schönheit strebenden Griechen und einer schönen Römerin, ist aufgewachsen auf einer griechischen Insel wie eine lebende Göttin der Schönheit und wird nun Numas Frau, nachdem sie ihn gewarnt hat, sie sei fühllos und mit anderen Frauen nicht zu vergleichen. Aber Numa hält seine Leidenschaft für so allmächtig, daß sie toten Marmor zum Leben erwecken könne. Die Ehe wird unglücklich. Kypris selbst zweifelt an dem Vorhandensein ihrer Seele, regungslos, in statuarischer Ruhe lebt sie an der Seite des Gatten, den das „Entsetzen, weil er ein zu gespenstischem Leben erwecktes Marmorbild in den Armen zu halten glaubte", packt. Die Leidenschaft zu seiner seelenlosen Frau ist der Tod seiner Kunst. Von der Geburt ihres Kindes erhofft er das Wunder ihrer Beseelung. Als es ausbleibt, wünscht er den Tod des Kindes, vielleicht, daß die Mutter durch den Schmerz ihre Seele erhielte. Sein Wunsch geht in Erfüllung. Auf der Ponzainsel, wohin ihn eine magische Kraft zieht, lebt er im Bewußtsein seiner Schuld. Kypris folgt ihm; nicht das Leid um das tote Kind, sondern die Qual, Schuld und die Trauer um die verlorene Liebe des Gatten machen sie zur liebenden Frau. Aber die Liebe des Gatten, der vergeblich um die Seele der Geliebten gekämpft hatte, hat sich in Haß verwandelt. Kypris rettet ein Kind aus dem Wasser und versinkt an derselben Stelle in den Wellen, an der das Marmorbild liegen soll. Numa erkennt den Opfertod seiner Frau, die den Menschen und Künstler retten wollte; ihr Ziel ist erreicht, er wird wieder schaffen. Gleichzeitig gibt das stürmisch bewegte Meer das versunkene Marmorbild heraus.

Wieder ist die Schönheit der Kern dieses seltsamen Romans, daß äußere Schönheit nicht glücklich mache, seine These. Während in den früheren Romanen den Künstler eine schöne Frau mit häßlicher Seele dem Untergange nahe brachte, ist Kypris zunächst schönes Marmorbild, Frau ohne Seele. Nicht um Beseelung, nur um Belebung seiner Statue hatte Numa gebeten; er erhält Schönheit des Körpers und erkennt, „Schönheit kann das Verderblichste, das Unseligste sein, wenn sie ohne eine schöne Seele ist". Zu spät erwachen durch den Schmerz Gefühl und Liebe in ihr.

Die Frage nach dem Sinn dieser Verlebendigung von Marmorbildern[53]) ist schwer zu beantworten. Denn es ist ja nicht so, daß durch diese Romane nur spukhaft das „Marmorbild" Eichendorffs geistert, das bei dem frommen Lied des Warners dahinschwindet, sondern die Voß'schen Marmorbilder leben im hellen Tag ein menschliches Leben. Zu Grunde liegt wohl das Verlangen des Künstlers — denn der Bildhauer steht für

[53]) Auf die alten Sagen hingewiesen wurde Voß durch sein Leben in Italien. Die Sage vom Mönch und dem Marmorweib in Tusculum erzählt er in „Erlebtes und Geschautes", S. 374; auf die Sage von Julia, der Tochter des Augustus, die auf der Ponzainsel ihr unholdes Wesen treibt, weist er hin in „Schönheit", S. 417.

ihn — sein Geschöpf so zu schaffen, daß es lebendig scheint. Beim Anblick seiner Statue hat Marco die Empfindung, „als müßte ihr Bildnis, wenn er davor stand, beim Sternenschimmer Leben gewinnen, zu ihm niedersteigen und in seine Arme sinken" („Richards Junge", S. 429). Verhältnismäßig einfach ist der Zusammenhang Marcos in „Richards Junge" und Domenicas in „Psyche" mit den Statuen. Sie sind keine Verlebendigungen, sondern überraschen durch ihre Ähnlichkeit, wie auch Astra in „Kundry" der Schlafenden Furie nur ähnlich ist. Die Enttäuschung beruht in der Erkenntnis ihrer menschlichen Wertlosigkeit. Auffallend ist bei ihnen schon die Verbindung mit dem Bereich des Gefühls, die ein Maßstab für ihre Sittlichkeit ist. Hervorgehoben wird „ihre schöne, häufig etwas statuarische Ruhe" („Kundry", S. 144), die Gelassenheit Domenicas bei der Lebensgefahr („Psyche", S. 115), die „statuarische Ruhe" der lebendigen „Schönheit" (S. 251: „Sie stand stundenlang regungslos, als sei das Unbewegte, das Statuarische ihre wahre Natur"). Scheint so Unbewegtheit, Unerschütterlichkeit und äußere Stille mit Domenica, Astra und Kypris verbunden, so versetzen sie die Männer, denen sie Leidenschaft einflößen, in gewaltige seelische Bewegung; sie nehmen ihnen das Bewußtsein des eignen Wertes und die Kraft zur Arbeit. Sollten diese symbolischen Gestalten zu deuten sein als Verkörperung der Nachtseiten des Lebens mit der Schönheit?, als der Fluch, der die Schönheit begleitet?

Daß die Aufnahme des Marmorbild-Motivs bei Voß an Winckelmann anzuknüpfen ist, steht außer Zweifel schon durch die Frage nach der Seelenschönheit, die er dabei stellt, und die über die körperliche Erscheinungsform der Schönheit hinausgreift. Sie ist besonders in der „Schönheit" die zentrale Frage; in diesem Roman ist der ganze Gedanke am folgerichtigsten durchgeführt, soweit sich bei einem derartigen Mysterium von Folgerichtigkeit sprechen läßt. Nachdem die Schönheit nur Leid gebracht hat, wird sie auf dem Grabmonument des Kindes als „Verhüllte, Regungslose" dargestellt. Hier macht Voß den Versuch, ganz große Fragen zu behandeln. Kypris wird einmal als „Helena" bezeichnet und soll die Antike verkörpern: „Denn es ist die Göttin der Schönheit, ist das höchste Heidentum in seiner ganzen Herrlichkeit" (S. 272). Wie Faust bei der Auflösung von Helenas Körperlichem Kleid und Schleier zurückbehält, so wird auch das Gewand der Kypris nach ihrem Versinken an einer Klippe hängend aufgefunden. Eine dauernde glückliche Vereinigung des Schöpfers, des Genies mit der Schönheit ist auch hier nicht möglich. Ins Religiöse geweitet ist der Schluß, das weitere Schicksal des Marmorbildes. Als Sinnbild der Sünde wird es vom frommen Volk, dem es als Madonna geschenkt ward, gesteinigt und vernichtet. Es ist vieles hineingeheimnißt, manches dunkel. Der magische, mystische Zusammenhang einer Frau mit einer Marmorstatue, all das Wunderbare — es bleibt ein unauflösbarer, vielleicht beabsichtigter Rest in diesem „Mysterium".

In dem Roman *„Brutus, auch Du!"* (1916), eigentlich ein Erinnerungsbuch mit romanhafter Umkleidung des unendlichen Vossischen Themas

Rom, ist die Tragik der Schönheitssucher ins Nationale und aufs höchste gesteigert. Sie wird hier zur Tragik der deutschen Menschen in Italien, die vergeblich die Seele dieser Schönheit suchen. Bedeutungsvoll gehen die Deutschen, der Bildhauer Heinrich Weber und die Tochter des Malers Rudolf Müller, der Voß selbst ist, Ehen ein mit Angehörigen des italienischen Volkes und müssen erkennen, daß sie nur die schöne Form geliebt haben. Der Ausbruch des Krieges und der Verrat Italiens vollenden die Ernüchterung und bewirken die Lösung der anmutslosen, sittlich hochwertigen Deutschen von ihren italienischen Gatten, die ihrer nicht wert sind.

„*Kundry.* Die Geschichte einer Leidenschaft" (1913) gehört zu seinen wenigen Romanen, die ohne Bewegung des gräßlichen Apparats, ohne Mord und Selbstmord auskommen. Der Held lernt die große Sängerin Astra kennen, seine Leidenschaft beherrscht ihn vollständig. Als sie ihn verläßt, beschließt er, sie und sich zu töten, erkennt aber vorher, daß sie seiner nicht wert war. Er will ins Leben zurück, der Menschheit dienen.

Eimar von Eyb ist der typische Voß'sche Held. Wie Oedin lebt er weltfremd in der Einsamkeit der Alpengipfel, ist „Königsmensch und reiner Tor", Menschenverbesserer, ohne die Menschen, unter denen er sich nicht zurechtfindet, zu kennen, in seinen Büchern einem Frauenkult ergeben, „ohne von dem wahren Wesen der Frau eine Ahnung zu haben". Und auch Astra wird ihm diese Ahnung nicht gegeben haben, denn das ist ein seltsames Frauenwesen. Sie ist zusammengesetzt aus Richard Wagners Kundrygestalt aus dem „Parsifal" und aus dem zum Leben erweckten Marmorbild der Schlafenden Furie (Medusa Ludovici). Ihre Seele ist die Kundrys, des Weibes mit den zwei Seelen: „Ich suche in Ihnen denjenigen Mann, den ich bisher nicht fand. Denn ich bin Kundry und suche die Erlösung! . . . Erlösen Sie mich von meiner zweiten Seele!" Mit diesen gesperrt gedruckten Worten gibt sie ihren literarischen Ahnennachweis ab. Das gemeinsame Parsifal-Studium, Astra spielt in Bayreuth die Kundry, gibt Gelegenheit zur eingehenden Diskussion der Zwei-Seelen-Theorie, vermag jedoch so wenig wie Eimars Liebe die zweite Seele Astras schlafend zu erhalten. Was bei Richard Wagner durch die Gewalt der Musik manchem glaubhaft und wirklich wird, das bleibt bei Voß blutleer und nachgedacht. Dies gilt in gleicher Weise für die andere modernisierte Wagner-Oper in Romanform „*Parsifal in Monte Carlo*" (1914)[54]. Ein junger Mönch singt bei einer Parsifal-Aufführung in Monte Carlo den Parsifal; durch Graziella, die nicht nur Kundry spielt, sondern auch selbst Kundry ist, wird er wissend. Er will dafür büßen und ins Kloster zurückkehren; vielleicht hat die Liebe des Reinen auch Kundry erlöst.

In unserem Zusammenhang wichtiger sind Nebenfiguren dieser Romane: der Prinz Attila Turn in „Kundry" und Parsifal Weber in „Parsifal in Monte Carlo". Sie sind, wie Mariano, Marias Gatte in „Villa Falconieri", und der Prinz von Santa Croce in „Schönheit", von großer Schönheit und

[54]) Der Plan zu diesem Roman kam Voß in einem Gespräch mit Frau Cosima in Mentone („Phant. Leb.", S. 364).

haben schlechte Seelen. Es ist also die Umkehrung der schönen Seelen in unschönem Äußeren. Jenen ist gemeinsam der Haß gegen die Reinen und Guten, die sie als ihren Gegensatz bekämpfen, und das Streben nach schöner Lebensform. Sie leben in Schönheit und sind Künstler des Lebensgenusses. Die Hohlheit ihres Schönheitsbegriffes, daß Mißverstehen Nietzsches durch „Sich-ausleben", das Aufgehen in äußeren Formen bis zum Dandytum, das alles hat auch Ivo König in den „Tragödien der Zeit" (1913) an sich selbst erfahren.

Dieser negative Typ des Ästheten und seine Läuterung ist der Inhalt des Romans *„Das große Wunder"* (1915). Der Held dieses Entwicklungsromans ist ein Mensch der geschilderten Art, von „satanischer Schönheit" und von Beruf Ästhet. Das große Wunder ist für ihn der Weltkrieg. Er reißt ihn aus der Vereinzelung seines ästhetizistischen Daseins und stellt ihn in die Gemeinschaft seines Volkes, dieselbe vaterländische Wendung, die der späte Hölderlin im „Empedokles" vollzieht[55]). Ein „gemeiner" Mann rettet ihn unter Hingabe des Lebens und bewirkt damit seine Läuterung: „Erst jetzt wurde ich ein Ästhet; denn erst jetzt entdeckte ich die Ethik des Lebens". Er holt einen Verwundeten in den Schützengraben und erhält dabei einen Augenschuß, wird auf beiden Augen blind bleiben. Sein Haus wird die Opfer des Krieges aufnehmen, ihnen will er dienen. Der Augenverlust des Schönheitsdurstigen — das gleiche Schicksal hat Amatus in „Erlösung" — ist symbolisch. Sehend nehmen sie nur die Schönheit der Welt wahr, erblindet erkennen sie die Schönheit der Seele.

Der Durchbruch zum Ethischen ist vollendet. Die betrachteten Romane zeigen seinen Weg. Das erreichte Ziel ist die Verbindung des Schönen mit dem Guten. „Unersättlich zu sein im Genusse der Schönheit, heißt unausgesetzt sich zu veredeln und zu streben, Gottähnlichkeit zu erlangen", heißt es im „Königsdrama", und in „Sphinx": „In Schönheit sterben, heißt sterben in Reinheit".

4. Christentum, Judentum.

K. Ph. Moritz zeigt einmal als Ausweg aus den Leiden des phantasiesüchtigen Menschen, der sich ewig an der Wirklichkeit stößt, die Zuflucht in ein Kloster; an diesem „Ort der Stille" scheint Anton Reiser das Leben heiter und glücklich[56]). Das Klosterleben hat auch auf Voß einen Zauber ausgeübt. Er lebte eine Zeitlang in einem griechisch-orthodoxen Kloster bei Tiflis[57]) und unterhielt regen Verkehr mit den Mönchen der Klöster Frascatis[58]). Eine innere Affinität zum Mönchs- und Priestertum ergibt

---

[55]) Vgl. Obenauer, a.a.O., S. 282 ff.

[56]) „Anton Reiser" (DLD 23), S. 404.

[57]) Vgl. das Reisebuch „Erdenschönheit" und den Roman „Sphinx".

[58]) Klitscher, a.a.O., berichtet von einem Besuch bei den Mönchen von Camaldoli: „Wir erschöpften unsere Phantasie in Vermutungen. Was für Schicksale mochten hinter den grauen Mauern begraben sein! Aber eine endgiltige Antwort fanden wir nicht."

sich aus der priesterlichen Haltung seiner Künstler und dem Ideal einer göttlichen Kunst. So singt ein Mönch den „Parsifal in Monte Carlo" und glaubt der Gottheit zu dienen, und in den Streitgesprächen zwischen Priester und Künstler in „Schönheit" und in „Zwei Menschen" zeugt jeder für seine Gottheit.

Voß, der im Sinne Nietzsches für Religion „schlecht begabt" war, findet im entsagenden Mönchs- und Priestertum die erlösende Kraft nicht, er hat sie ernsthaft wohl kaum gesucht. In seinem Verhältnis zur kirchlichen Entsagung steht er von Anfang an auf der antikirchlichen Seite[59]). Im Vorwort seines dramatischen Erstlings „Unfehlbar" (1874) betont er die kulturkämpferische Absicht. Gegen eine „spekulative Priesterschaft" wendet sich der deutsche katholische Priester in Rom bei der Verkündigung des Dogmas von der Unfehlbarkeit des Papstes. Sein religiöser und menschlicher Zwiespalt führt ihn zur deutschen Lösung Luthers: er verläßt Rom als Protestant und Ehemann. Das offene Ausspielen des protestantischen gegen den katholischen Glauben bleibt jedoch auf dieses Schauspiel beschränkt.

1883 erschien sein Schauspiel „Pater Modestus". Es behandelte in der streitbaren Gesinnung des Kulturkampfes den Konflikt des Priesters, der sein Recht als Mensch beansprucht, und schloß sich somit Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld" an. Die Eingriffe der Zensur veranlaßten die epische Umarbeitung in *„Die neuen Römer"* (1885), deren Held Pater Modestus geblieben ist. Ein Vorklang dieser Priesterproblematik war der fromme Mönch Hermann in der Vision „Gott und Götze" (in „Scherben" II), den die Erkenntnis seines „verfehlten Lebens" zum ersten in der langen Reihe ähnlicher Unglücklicher in Voß' Romanen machte. Voß wurde alles zur Tragödie, und wenn er sich einen Priester als Helden wählte, dann war dessen Unglück schon vorausbestimmt.

Nicht aus religiösem Drang ist Pater Modestus geistlich geworden. Die Trümmer einer vergangenen Welt weckten in dem armen Knaben den Wissensdrang; um lesen und die Geschichte seiner Umwelt kennen zu lernen, wird aus ihm Pater Modestus. Dem ist Virgil lieber als die Bibel, und den jungen Fürsten Romanelli lehrt er die Schönheit der Welt lieben, anstatt ihn für den geistlichen Beruf vorzubereiten. Sein eigenes Schicksal — der Priester hat eine Tochter — steht so warnend vor ihm, daß er gegen den Willen der Eltern und der Kirche den beiden Liebenden aus feindlichen Häusern zur Ehe verhilft. Mensch zu bleiben, ist ihm Gottes Wille; Priester und Mönche sind keine ganzen Menschen. Er wendet sich ab von ihrem unproduktiven Sein und verkündet die Arbeit als höchste menschliche Tätigkeit. Nach dem Vorbild des wirkenden, nützenden Lebens aus dem zweiten Teil des „Faust" findet der exkommunizierte Pater seine Aufgabe in der Urbarmachung der versumpften Wildnis. Am Ort

[59]) Es ist nicht verwunderlich, daß eine ausgesprochen katholische Betrachtungsweise von Voß ein schiefes Bild erhält; so ACHTERMANN (s. Literatur-Verzeichnis).

seines Werkes wird er vom unverständigen Volk erschlagen. Seine Tragik anzudeuten, ist Voß gelungen, aber ohne überzeugende Kraft bleibt die Frontstellung gegen die Kirche, sobald sie sich nicht ausschließlich gegen das Machtstreben richtet. Denn die Kirche wird dargestellt in verzerrten Bildern, die bewußt nur eine Seite sehen. Der Roman bleibt, wie das Schauspiel, Tendenz.

Pater Modestus findet die Arbeit als Lebensinhalt, den „Sohn der Volskerin" (1886) ruft das Vaterland, Garibaldi, aus dem Kloster, in das er auf Wunsch seiner Mutter eingetreten ist. Im Leben und Sterben für sein Volk findet er das Glück.

Auch die Erzählung *„Unter den Borgia"* (1896), in der Voß nach dem Vorbild Jakob Burckhardts und C. F. Meyers das Bild der Renaissance, die Zeit des schrankenlosen Individualismus nachzeichnet, ist als versteckter Angriff gegen das Papsttum eine späte Frucht des Kulturkampfs. Gutzkow hatte in dem jungdeutschen Tendenzroman „Maha Guru, die Geschichte eines Gottes" den „Zauberer von Rom" als tibetanischen Dalai Lama verkleidet. Statt dieser Distanzierung im Raum wählt Voß die der Zeit, wenn er zu den weltlichsten Zeiten der Kirche zurückgreift, um den Cäsaropapismus zu bekämpfen[60]). In den Renaissance-Menschen mit ihrer schrankenlosen Machtgier, in den Borgias und dem Herzog Ercole II. von Apulien sieht er die Dämonisch-Bösen, Menschen mit häßlichen Seelen in Körpern von höchster Schönheit, die nicht nur in der Vergangenheit seine Phantasie erregten. Auch die Darstellung ihrer Neigung zu Pracht und Pomp — Kellers „Brokat" in den Novellen C. F. Meyers — und zur festlichen Gestaltung des Lebens lag ihm.

Galt hier sein Kampf der irdischen Macht der Kirche, so wird im „Neuen Gott" (1897) das Voß'sche Ressentiment gegen kirchliche Verdüsterung der Welt wirksam. Er ist, ebenso wie der Roman „Wenn Götter lieben" (1907), ein später Nachkömmling der Gattung des historischen Romans in der Frühzeit des neuen Reiches, der sich im Professoren-Roman und in den Dichtungen der Pessimisten der greuelreichen spätrömischen Kaiserzeit zugewandt hatte. Voß wendet sich gegen die Herabwertung des Schönen durch die kirchliche Askese. Die Verwendung von biblischer Geschichte und Heiligenlegende, deren Wunder als Tatsachen berichtet werden, macht den Voß'schen Kaiserroman zum Buch von der Nachfolge Christi. Aber Christi Nachfolger tragen den Konflikt in sich, für den Voß nur zwei Lösungen sieht. Entweder bleibt der Mönch und Priester Mensch und wird ein unwürdiger Diener des Herrn (Stefan Dozana in „Michael Cibula", Don Benedetto im „Römischen Fieber", Pater Paulus in „Zwei Menschen"), oder er überwindet den Menschen und wird asketischer Fanatiker.

---

60) „In Wahrheit: dieser dreifach gekrönte Spanier war der schimpflichste Hohn, den ein Todfeind der Kirche Christi auf diese hätte ersinnen können. Jene Geister, die Gott leugneten, brauchten nur auf diesen Papst und seine Familie hinzudeuten" (S. 176).

Mit dem Roman aus den Dolomiten *„Die Leute von Valdaré"* (1902) begibt sich Voß wie in „Michael Cibula" in ein von aller Welt abgeschlossenes Dorf. Die Bewohner Valdarés glauben wie die Waldleute Piatras an Hexen und Geister, sie sind wie diese erfüllt von dunklem Aberglauben und teilen mit ihnen die Liebe zu ihrem exkommunizierten Dorfe[61]). Michael Cibula gibt für sein geliebtes Piatra Glück und Seligkeit, Andram Plaza verzichtet auf irdisches Glück und wird geistlich, damit Valdaré den ersehnten Priester erhält. Dieser Priester hat die menschliche Selbstsucht überwunden. Er besiegt den Widerstand der Eltern gegen die Vereinigung Salvas, die er in seiner Jugend selbst geliebt hat, mit Bérto Cusa, seinem Gegenspieler. Denn während der Priester aufgeht in seinem Streben nach dem ewigen Heil seiner Dorfleute, sucht Cusa von Jugend auf das im Berg verborgene Römergold, um das Glück nach dem armen Dorf zu bringen. Aus fanatischer Liebe zu seinem Dorf nimmt der Priester große Schuld auf sich; den unheilvollen Einfluß des Goldes fürchtend, opfert er sein eigenes und des glücklichen Goldfinders Leben. So bleibt das Gold verborgen, aber Valdaré ändert sich trotzdem, denn die Dorfleute verlieren ihr Bestes, die Heimatliebe. Es war ein nutzloses Opfer, auch von Plaza heißt es, er sei ein „Märtyrer der Phantasie" geworden.

Nicht überwindet den Menschen in sich der Pater Paulus, der eine der *„Zwei Menschen"* (1911)[62]). Der junge Graf Rochus aus altem, katholischem Geschlecht, verliebt in seine Jugendfreundin Judith Platter, soll auf Wunsch seiner frommen Mutter geistlich werden. Er sieht sich also in der gleichen Lage wie der junge Fürst Romanelli der „Neuen Römer". Dessen Schwanken zwischen Kirche und Leben im geistlichen Seminar zu Rom wurde entschieden durch die Begegnung mit der Geliebten; Silvias Liebe gab ihm Kraft zur Flucht, Pater Modestus vermählte die beiden und weihte sie dem Leben. Romanelli war ein Rochus, der in der Welt blieb und glücklich wurde. Junker Rochus trifft in Rom keine Silvia, vergeblich wartet er auf ein Zeichen Judiths, es hilft ihm auch kein Pater Modestus, dagegen wirkt der Priester Sebastian Schwarz mit dämonischer Gewalt auf die vom Romerlebnis erschütterte Seele des Jünglings ein. Seine Mutter ist bei einer Wallfahrt, bei der sie ein Gelübde ablegte, damit ihr Sohn geistlich werde, im Schneesturm umgekommen. Die Mutter zu erlösen hält er für seine Sohnespflicht, denn für den Sohn ist sie gestorben.

---

[61]) Hierin wird Voß' Unkenntnis in kirchlichen Dingen deutlich.

[62]) Der Roman ist einer der größten deutschen Bucherfolge. Ostern 1935 lag das 800. Tausend vor. Alle geschmacksgeschichtlichen Versuche können diesen Erfolg nicht erklären. Seinem Verleger kommt es vor, „als ob die Auflagen verdunsteten": „Der Absatz dieses Buches, das sicher eines der öffentlichsten ist, scheint sich für mich unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu vollziehen" (aus einem Brief des Verlegers). Vgl. S. KRACAUER „Richard Voß: »Zwei Menschen«" in der Reihe „Wie erklären sich große Bucherfolge" im Literaturblatt der Frankf. Ztg. (1. März 1931); CARL BUSSE in Velhagen & Klasings Monatsheften, Jg. 1911 (Dezember), S. 634 ff.; völlige Ablehnung des in seinen heiligsten Gefühlen verletzten Katholiken bei ACHTERMANN, a.a.O.

Aber den Ausschlag bei seinen Erwägungen, die ein völlig falsches Bild des katholischen Glaubens zeigen, gibt seine Herrschernatur. Schon dem Knaben fällt das Herrschaftliche des Klosters auf und läßt ihn darüber staunen, daß solche Macht aus der Demut komme. In Rom zeigt sich ihm noch glanzvoller Herrlichkeit und Macht der Kirche. Um als Priester zu herrschen, wird aus Junker Rochus ein Pater Paulus.

Er bricht damit seiner Braut Judith Platter die Treue, die seiner Wandlung verständnislos gegenübersteht. Auch sie ist katholisch, aber sie hat einen „aparten" Glauben, der einen inneren, unbewußten Protestantismus darstellen soll. Sie verachtet Rochus, weil er ihr in Rom treulos wurde, denn Treue gegen sich selbst und andere ist ihr Gesetz. Sie hält sie nicht nur dem ihr gestorbenen Rochus, sondern sogar ihren Kinderträumen. Sie schafft sich kraftvoll und gegen alle Widerstände hoch in den Bergen aus der Wildnis ihren „Königshof", Arbeit ist ihre Religion. Wille und Kraft strahlt sie auf ihre Umgebung aus, in fast mystischer Weise herrscht sie über menschliche Seelen und wilde Tiere. Aus einer Patrizierfamilie stammend, vertritt sie in ihrem Arbeitsdrang, Fleiß und Gewinnstreben das Bürgertum, das sich im Leben behauptet, während der letzte Sproß des Adelsgeschlechts Mönch wird. Dieser starken Frauengestalt, die unbekümmert um die Meinung der Welt nur das tut, was sie für recht hält, ist Voß im Leben begegnet[63]) ; sie lebt auch in seinen anderen Romanen[64]).

Zwischen diesen beiden Menschen entspinnt sich nach der Rückkehr des Paters Paulus der Kampf, der im Grunde überhaupt nicht das Ringen des Priesters um eine Seele ist, da Rochus trotz seines kirchlichen Aufstiegs und trotz der strengen Beachtung kirchlicher Formen ein Ungläubiger ist. Seine Bekehrungsversuche benutzen den katholischen Glauben nur als Mittel zur Unterwerfung dieser starken Seele. Denn das Thema der „Zwei Menschen" soll die Vereinigung und der Kampf von Mann und Frau sein. Rochus und Judith werden zu Überlebensgröße aufgetrieben, sie sind die zwei Menschen, Adam und Eva. Es liegt Kühnheit in diesem Gedanken, der jedoch beeinträchtigt wird durch den geistlichen Beruf des einen Teils. Weil der Priester die immer noch Geliebte nicht besitzen kann, will er ihre Seele unterwerfen und beherrschen. Aber Judith unterliegt nicht, obwohl auch sie noch liebt. Sie will sich treu bleiben, und als ihr Weibsein sie bedroht, als sie die Gefahr einer Niederlage sieht, da endet sie, eine zweite Emilia Galotti, aus eigener Machtvollkommenheit ihr Leben und stürzt sich in den Abgrund. Diese Tat ist Protest, sie ist Anklage gegen

---

[63]) Über Moritz Meyer, die „Judith" seiner Jugend, „Phant. Leb.", S. 180 und S. 337 ff. und: M. Ziemke und A. Helm: „Moritz Meyer. Ein Lebensbild der Heldin Judith Platter des Romans »Zwei Menschen« von Richard Voß", Berchtesgaden 1930.

[64]) Ihr literarisches Vorbild ist die Judith des „Grünen Heinrich", und wirklich lesen auch alle diese Judithgestalten: Fräulein Fritz im „Königsdrama", Maira à Mara in der „Alpentragödie", die Wellerin in den „Tragödien der Zeit" in Kellers Roman.

den Schöpfer, der seine Geschöpfe so schuf, daß sie schuldig werden müssen: Judith will das Weib ohne Sündenfall sein und lehnt sich auf gegen Gott, indem sie ihr Leben von sich wirft.

Auch Pater Paulus wird sein verfehltes Leben in den Katakomben Roms enden. Jetzt sieht er die (deutsche) Lösung (Luthers): „Mensch hätte ich bleiben müssen", Judith hätte er heiraten sollen. Bei Voß widerstrebt der asketischen Entsagung der Kirche die Kreatur, sie kann den Menschen nicht erlösen.

Die Ablehnung kirchlicher Formen ist kein Beweis der Irreligiosität. Ungläubig war Voß nur in seiner Frühzeit unter dem Einfluß Häckels, aber Sucher der Gottheit war er immer in seinem Streben nach Erlösung in jeder Form. Gegen Ende seines Lebens ist sein letztes Werk, „*Die Erlösung*. Die Geschichte eines wundersamen Menschen aus jüngster, großer Zeit" (1918), Beweis seiner Religiosität, die auch jetzt noch dem Bekenntnis zu einem Dogma widerstrebt.

Der als Mensch und mit menschlicher Seele wiedergekehrte Christòs[65]) findet in der ganzen Welt eine unerlöste Menschheit. Seine Sendung ist „in der Menschen Jammer und Schuld das Große und Gute" zu suchen[66]), er findet es im Weltkrieg als Krankenpfleger auf deutscher Seite. Um das soziale Elend am eignen Leibe zu erfahren, wird er Arbeiter in den Schwefelgruben Italiens und findet auch hier das Große und Gute im Menschen, aber auch Kleines und Verächtliches, besonders aber in Deutschland, wo ihm Hader und Parteienstreit, Kriegswucher, Luxus und Internationale als die großen Gefahren des Volkes erscheinen. Er lebt ein tätiges Christentum der Liebe und der guten Tat. In Rußland verkündet er seine Lehre von der Selbsterlösung; nur durch eigene Kraft könne sich der Mensch selbst erlösen, nur durch „Selbsterhebung zum Ewig-Guten". Aber er wird mißverstanden, seine Erlösung wird aufgefaßt als Aufforderung zu Empörung und Anarchie. In einem Steppendorf wird er als der Antichrist von Bauern mit dem Kreuz erschlagen.

Der alte Voß hatte für den verlorenen Glauben seiner Jugend eine Religion der Menschenliebe und der Güte gefunden, Christ ist ihm jeder gute Mensch. Das Alterswerk ist erfüllt von tiefer Sehnsucht nach dem Frieden[67]), vom Kampf gegen die Kirche ist nichts mehr zu spüren. Voß, der vom Kulturkampf ausgegangen war, stellte sich in den Kämpfen, die sich in der evangelischen Kirche beim Auftreten des Hofpredigers Stöcker

---

[65]) Vielleicht empfing Voß die Anregung aus Goethes geplanter Wiederkehr Christi. Schon früher hatte sich Voß mit der Gestalt Christi beschäftigt im „Neuen Gott", in den „Auferstandenen" (Die nihilistische Christuslegende) und in den „Tragödien der Zeit" (Die menschliche Wiederkunft). Über das Ringen mit dem Christusstoff vgl. „Phant. Leb.", S. 440 ff.

[66]) Voß' Aufgabe in den „Visionen" war „Das Elend im Glanz, die Schmach im Ruhm, die Kleinheit in Größe" zu erkennen.

[67]) Mit leisem Tadel hebt D. Julius Websky an der Andacht und dem Marienkult dieses Buches den katholischen Charakter hervor, „Protestantische Monatshefte", 23. Jahrg. (1919), S. 43 ff.

entspannen, auf die Seite der liberalen Geistlichkeit. Durch diese Parteinahme bekannte er sich zugleich zum Toleranzgedanken in der Judenfrage.

In dem Bauernroman *„Michael Cibula"* (1887) erreicht Voß einen Höhepunkt seines epischen Schaffens. Es ist die Geschichte eines eigenartigen Dorfes, des uralten Piatra, das fern von jeder Kultur in den wilden Karpathen liegt. Seine Bewohner sind ein seltsames Bergvolk, das von den Römern abstammen soll. Diese „Waldleute" leben nur dem Gesetz ihrer Heimat und ihrer Religion, einem abergläubischen katholischen Glauben. „Sie leben in einer Wildnis, von deren Größe und Furchtbarkeit etwas in ihre Seelen überging". Das Leben in dieser Dorfgemeinschaft vollzieht sich nach uralten, heiligen Gesetzen, der Urväter Sitte und Brauch, etwa der gemeinsame Hausbau, werden gegen jeden Eingriff verteidigt.

Die Menschen von Piatra sind al fresco gemalt, heiß in der Liebe wie im Haß, aber immer groß, fast übermenschlich. Aus Haß gegen Michael Cibula, der sich auf das alte Gesetz beruft, setzt der Priester Stefan Dozana durch, daß sich die flüchtigen Juden dem Dorf gegenüber ansiedeln dürfen, wofür sie den Christen eine Kirche bauen. Der Bischof, der zu ihrer Weihe in die Wildnis kommt, fordert die Vertreibung der Juden. Aber die Waldleute wollen ihren Schwur auch den Juden halten. Selbst Cibula, der sich von der Gemeinde losgesagt hat, widersetzt sich trotz seines Judenhasses dem Verlangen des Bischofs. Unfriede und Jammer halten ihren Einzug in Piatra. Cibula hat die Herrchaft aus den Händen des Priesters genommen, aber er kann die Bauern nicht zum Verlassen des Dorfes bewegen. Als einziger Ausweg bleibt die Tat. Nachdem er selbst mit seinem ganzen Haus in den Schwarzen Grund gezogen ist, zündet er die Kirche an. Aus Liebe zu seinen Waldleuten opfert er seine Seligkeit. Angesichts des sterbenden Führers und durch die Gewalt seiner Opfertat gewinnt Dozana die Bauern für die Übersiedlung nach dem Schwarzen Grund.

Die klare Durchführung dieser Fabel hätte den „Michael Cibula" zu einem Rasseroman gemacht, der noch unserer Zeit etwas sagen könnte. Aber der Grundgedanke wird beeinträchtigt durch das Hineinragen und teilweise Überwuchern anderer, verwickelter Motive: die Ehe des Cibula, die zwei sich liebenden Gatten, deren verschwiegene Liebe sie erst kurz vor dem Tode zueinander finden läßt; die Geschichte von Cibulas Schwester Maria, die einen Juden heiratete und deren Tochter die Frau des Rabbiners der Judengemeinde ist. Jedoch am meisten hat ihm geschadet die Hereinnahme des Priesterkonflikts.

Der Priester Stefan Dozana hat als Knabe das Mädchen Josepha geliebt, er liebt sie noch, als sie das Weib des Cibula wird. Mit dämonischer Gewalt will er ihr Eheglück zerstören, aus Haß gegen ihren Mann spricht er für das Bleiben der Juden. Alles Unglück kommt von der Ehelosigkeit des Priesters. Da es ihm verwehrt ist, Mensch zu sein, will er die Macht über die Menschen; der Diener Gottes wird Beherrscher der Menschen. Erst Cibulas Treue und das Rechtsgefühl eines Michael Kohlhaas führen

ihn zum seelsorgenden Priestertum zurück. Gerade deshalb ist der Schluß, die Bestimmung des sterbenden Cibula, so unbefriedigend. Sein Sohn Urs soll Priester werden und dadurch den Bischof versöhnen. Urs zieht „einem Verhängnis entgegen"; sein trotziger, herrschsüchtiger Geist und seine Liebe zur kleinen Ilja lassen eine Wiederholung von Dozanas Schicksal erwarten.

Trotz dieser Einwände hat Voß im „Michael Cibula" den Atem des großen Erzählers und die Gestaltungskraft des Dichters. Selbst bei unwahrscheinlichen Begebenheiten leben die Gestalten seiner Waldleute und haben überzeugende Kraft. In ihm behandelt er wie im „Dahiel" mit der jüdischen Frage eine der wichtigsten Fragen des 19. Jahrhunderts. In die abgeschlossene Gemeinschaft des Dorfes, die ihrem Wesen nach konservativ ist, dringt das Judentum ein und nimmt dem Wirtsvolk den Frieden. Ein Zusammenwohnen von Juden und Christen erweist sich als unmöglich, die Waldbauern müssen sich eine neue Heimat suchen.

Während Voß hier noch zwischen Christentum und Judentum steht, tritt er in seinem Roman *„Dahiel, der Konvertit"* (1888) so sehr auf die Seite des Judentums, daß man dieses Buch als „Pamphlet auf die christliche Kirche"[68]) bezeichnen kann. Bestimmend wurde der italienische Aufenthalt, dessen Eindrücke in die Ghetto-Schilderungen des Erzählers in „San Sebastian" übergegangen sind. Hier, in der „römischen Ghetto-Romantik" liegt der Keim zum „Dahiel". Er wuchs zum dreibändigen Roman durch Gregorovius' „Ghetto und die Juden in Rom" (1853)[69]). Nicht die bürgerliche Judenfrage hatte den Geschichtsschreiber Roms gereizt, sondern „die Grellheit des Gegensatzes zwischen dem historischen Christentum und historischen Judentum in Rom[70]). Voß sieht wie er; seine Stellung gegen die katholische Kirche führt ihn zur Sympathie mit dem Judentum.

In gewisser Hinsicht ist „Dahiel" eine Fortsetzung des „Cibula", wo flüchtig von einem möglichen späteren Weiterspinnen am Schicksal der Kinder die Rede ist. Dahiel ist Asarja, der Rabbinersohn, der in schwärmerischer Weise zum Christentum neigt. Die Geschichte Dahiels ist der Weg des idealistischen Judenknaben zum Christentum bis zu seinem Untergang als Verbrecher. Voß wollte einen Entwicklungsroman schreiben, der zugleich eine Psychologie des Konvertitentums sein sollte; er war dieser Aufgabe nicht gewachsen. Er gibt filmartige Bilder einer Entwicklung, die oft ohne innere Verbindung sind, so daß im Verlaufe immer wieder andere Personen auftreten, die zwar behaupten, Dahiel zu sein, die aber mit dem ursprünglichen Helden nur noch den Namen gemeinsam haben[71]).

---

[68]) GROTTHUSS, a.a.O.

[69]) „Wanderjahre in Italien", Bd. 1: „Figuren . . .". Dies ist die Quelle für alle historischen Tatsachen im „Dahiel".

[70]) a.a.O., S. 116.

[71]) Vgl. JULIUS HART: „Phantasie und Wirklichkeit." Eine Betrachtung auf Grund des Voß'schen Romans »Dahiel, der Konvertit«", im „Kritischen Jahrbuch" 1883, S. 72 ff.

Gerade das, was Voß zeigen wollte, das Ende als Konsequenz des Anfangs[72]), bleibt höchst fragwürdig. Der Entwicklung fehlt der organische Zusammenhang und dem Helden die innere Wahrheit. Voß hat dies selbst gefühlt: Immer wieder schaltet sich in die Aufzeichnungen Dahiels der „Herausgeber" ein, der die direkte, rückschauende Selbstcharakteristik des Konvertiten mit Erläuterungen versieht. Der Schluß versinkt im Halbdunkel. Die Unmöglichkeit seines Vorhabens einsehend, zieht Voß den vierten Teil in einige Seiten zusammen.

Eine eingehende Betrachtung dieses Romans, in dem sich die Sensationen häufen[73]), um zu erklären, wie aus dem jüdischen Konvertiten und Franziskanerabt ein Verbrecher und Atheist wird, der als Bandit durch Selbstmord endet, erübrigt sich. Von Bedeutung ist nur das Verhältnis Voß' zur Kirche und zum Judentum.

Dahiel konvertiert aus Mitleid mit den Juden und Liebe zu seinen Eltern und aus unglücklicher Liebe zu Myrrha. Die Erfahrungeni seines Klosterlebens führen ihn zum Judentum zurück. Er hat eine Religion der Liebe und Versöhnung gesucht und findet Haß und Streben nach Macht. Der getäuschte und enttäusche Konvertit sieht in der Kirche eine Entartung der Lehre Christi. Aber er sieht nur Zerrbilder. Die ganze Kirche scheint nur aus schwarzen Bösewichten zu bestehen, während die Idealgestalten der Juden in fleckenlosem Weiß glänzen. So war der Gegensatz nicht zu gestalten; der antikirchliche Roman ist noch tendenziöser als die „Neuen Römer".

Dahiels Plan, den Juden zu helfen, scheitert an seiner Wandlung zum christlichen Fanatiker. Der Konvertit Volterra in „Samum. Roman aus dem modernen Rom" (1903) führt seinen Plan aus, rächt die Juden an ihren Unterdrückern und kehrt zum Judentum zurück. Im Juden glaubt Voß äußerste Treue zu sich selbst zu finden, von diesem Voß'schen Ideal aus muß man seine Stellung zum Judentum zu begreifen versuchen. Er sieht in ihnen Menschen, die ganz sie selbst sind. Es bleibt jedoch etwas Unklares, denn in „Richards Junge" und im „Großen Wunder" wird mit jüdischem Blut die Schlechtigkeit von Marcos und des Ästheten Vater erklärt.

5. Die kleine und die große Welt[74]).

Aus dem Pessimismus hat sich, geistesgeschichtlich gesehen, der Bolschewismus entwickelt. Daß Voß diesen Weg mitginge, war trotz seiner pessimistischen Anfänge nach seiner ganzen Anlage nicht zu erwarten.

---

[72]) Schluß: „So mußte es kommen . . .".

[73]) Um einen Begriff vom Voß'schen Apparat zu geben, möge die Statistik sprechen. Es sind: fünf Selbstmorde, vier Morde, darunter ein Massenmord, zwei Mordversuche, ein Wahnsinnsausbruch und eine Überschwemmung.

[74]) In diesem letzten Abschnitt werden die restlichen Romane behandelt; die meisten erlauben eine kürzere Darstellung, weil sie Erzeugnisse des Romanindustriellen Voß sind.

So nennt er schon 1887 den künstlerisch unbedeutenden Roman „Die Auferstandenen" einen „antinihilistischen Roman". Diese Bilder aus dem Leben eines russischen Nihilisten-Geheimbundes zeigen die Unmöglichkeit einer gewaltsamen Lösung des sozialen Elends. Aber es ist unklar, worum diese Terroristen eigentlich kämpfen; das liegt daran, daß Voß der sozialen Frage innerlich fremd gegenübersteht. Er fühlt sich als Aristokrat, obwohl er in seinen frühen Schriften so gern als Volksfreund auftritt. Er schwingt sich höchstens auf zu einem gewissen Mitleid mit den Stiefkindern des Glücks, zu einem ästhetischen Sozialismus, der mehr eine Selbstversicherung ist gegen die häßlichen Bilder des Elends als wirklicher Sozialismus. Erst in seinem letzten Werke, der „Erlösung", ist hierin ein Wandel zu erkennen. Die Welt der Großstadt liegt ihm zu fern; aus der Jugend hatte er sich aus einer anderen Welt Eindrücke bewahrt, die er durch sein Leben in Oberbayern noch vertiefte. Die bäuerliche Gemeinschaft ist sein Thema in „Michael Cibula" und „Valdaré", die Welt des norddeutschen Gutsbesitzers in „Juliane", „Die Schuldige" und in der „Reise nach Mentone".

„Juliane" (1890), 1917 unverändert als „Frau vom Lande" erschienen, spielt in Pommern, aber selbst in dieses Idyll verlegt Voß die Opfertat der Frau. Juliane tötet ihren Gatten, um das Glück ihrer Kinder zu retten. Auch die „Schuldige" ist ein Eheroman, in dem der Autor nach dem Wort Goethes, daß sich jede Schuld auf Erden räche, an seinen Geschöpfen unerbittlich die Schuld eines Ehebruchs rächt. Ungeschriebene Gesetze behaupten sich gegen den Menschen. Trotz der erzieherischen Absicht hinterläßt die Wiederherstellung der Gerechtigkeit ein Gefühl des Unbefriedigtseins beim Leser. Die Wirkung dieses Schicksalsromans, in dem alles Auflehnen gegen die Folgen der bösen Tat erfolglos bleibt, beschränkt sich auf die Nerven des Lesers.

Die „Tragödien der Zeit" (1913) schildern die Entwicklung mehrerer Helden: des Theologen Theodor zum Menschenfreund, der Gräfin Ingrid zur Lehrerin, des Prinzen Andrea zum Bürger und Arbeiter, des Ästheten Ivo König und der Schauspielerin Jakobe Weller. Unter diesem Zuviel leidet die Klarheit, da überdies noch ein Bild der neuen Zeit versucht wird. Von Weimar nach Berlin wird der Schauplatz dieses Romans verlegt, der die Tradition mit der Bejahung der Fortschritte zu vereinigen und zwischen ihnen zu vermitteln sucht. Es ist eine Wendung zum gesunden Leben.

Aber wenn man hieraus auf eine Wandlung des Autors schließen will, so wird diese Meinung sofort erschüttert durch die im gleichen Jahr erschienene „Sphinx", in der ein Einsamer einer Gestorbenen seine Reiseerlebnisse mitteilt. In diesem Buch, das die landschaftlichen Schilderungen aus „Erdenschönheit" wiederholt, lebt wieder der alte, verschrobene Voß. Denn unter der Sphinx, die sich ihm in Gestalt einer dämonisch schönen Frau zeigt, versteht er das Leben, die Gewalt, die den Menschen von seinen Toten trennt. Vor der Sphinx flüchtet er in den Tod, der ihn mit der toten Geliebten vereint.

In der „Neuen Circe" (1885) und im „Mädchen aus Anzio" (1913) bestehen Deutsche manche Irrungen und Wirrungen in Italien, wohin sie

ihre Südsehnsucht geführt hat. Aber Voß scheint auch ganz leise das Wehen der romantischen Sehnsucht nach dem Norden gespürt zu haben. Das Thema von „Sigurd Eckdals Braut" (1899) ist eine Nordpolexpedition im Luftballon, wobei der eine Insasse den andern tötet, um dessen Braut zu gewinnen[75]). Leidenschaft und Schuld findet Voß im hohen Norden ebenso wie in der Wüste seiner „Ägyptischen Geschichten" (1912) und auf Ceylon, dem Ort des „Heiligen Hasses".

In den Kriegsjahren schrieb Voß als Beitrag zur geistigen Rüstung des Volkes vier Romane. Er vollendete im ersten Kriegsjahr den „Heiligen Haß" (1915), ein Buch, das die Tropensonne und der Haß gegen England durchglüht, im zweiten Kriegsjahr, gegen Frankreich, „Das große Wunder" (1915), im dritten mit seinem Herzblut „Brutus, auch Du!" (1916), das mit Italien abrechnet, und im vierten Kriegsjahr „Das Haus der Grimani" (1917), das wie die „Reise nach Mentone" (1904) die Gegensätze deutschen und französischen Wesens und die drohenden Gefahren in das Bewußtsein des Volkes heben wollte.

Nie hätte sich der junge Voß zu solcher Wertung des Staates verstanden. Seine Kriegsbücher waren Anklagen gegen den Staat, weil der ästhetische Mensch seinem Wesen nach Liberaler ist; die versuchte Überwindung dieser Lebensform hatte ein anderes Verhältnis zum Staate zur Folge. Der Kreis hat sich geschlossen, aber auf einer anderen Ebene. Zwischen zwei Kriegen steht Richard Voß, 1870 machte ihn zum Schriftsteller, am 10. Juni 1918 nahm der Tod dem Unermüdlichen die Feder aus der Hand.

6. Das Gesamtbild der Romane.

Voß war kein Schöpfer, sondern ein Nachahmer und Nachdenker[76]). Bei der Betrachtung seiner Romane ist die Abhängigkeit von fremden Vorbildern hervorgetreten. Sie sind literarhistorisch einzuordnen in die späten Nachkömmlinge des von Goethe beeinflußten romantischen Romans. Voß war Romantiker[77]), er stand unter der Wirkung Goethes wie die gesamte Romantik. Die wichtigsten Kriterien sind: die Herrschaft der Phantasie, die Neigung zum Wunderbaren, das Schweifen in der Ferne, die Ansätze zur pessimistischen Beurteilung der ästhetischen Lebensform und der Kunst als zerstörender Kraft (Spätromantik, E. T. A. Hoffmann),

---

[75]) Schon der Titel deutet auf IBSEN hin. Sigurd: Ibsens Sohn, Eckdal: Hedwig Ekdal in der „Wildente".

[76]) „Wenn er nur ein richtiger Anempfinder, ein leidlich guter Nachahmer wird!" ist Hilles Wunsch in „Richards Junge" (S. 146).

[77]) Nicht mit Wildenbruch, sondern mit Richard Wagner muß man ihn trotz des Größenunterschiedes vergleichen. Im gleichen Maße ist bei Voß die Hochspannung an Gefühl, das Streben nach Erlösung, nach Pracht und Schönheit. „In jeder Zeile Wagners ist eine gleichmäßige Siedehitze der Empfindung. Sein Wesen ist Leidenschaft". (WALZEL, „Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit", München 1913, S. 85).

die Wendung zu den Nachtseiten des Lebens, die Neigung zum Grausigen und seelisch Absonderlichen, der Märchenton im Waldesdunkel, der Liebestod, die Kommunikation mit Toten, die Verwendung von Mitteln der Schauerromantik (der gräßliche Apparat, Spuk und Gespenster), die Übernahme romantischer Motive (des Marmorbildes, der unbekannten Verwandtschaft, des Machtweibs). Sein Zentralproblem, die Schönheit, und seine Lösung im Ethischen ist Erbgut Shaftesburys und der Klassik.

Die Vorherrschaft eines „Gedankens oft recht abstrakter Natur" innerhalb seiner Romane machen sie zu Gedankenromanen[78]) und führen zur symbolischen Vertiefung ihrer Gestalten. Sie sind fast immer außergewöhnliche, oft auch unbürgerliche Helden[79]). Sie müssen verschlungene Wege seelischer Konflikte gehen, die meist zu ihrer körperlichen Vernichtung führen[80]). Die Helden lassen sich auf wenige Typen zurückführen; der wichtigste von ihnen ist sein eigenes Spiegelbild. Fast alle Romane haben bekenntnishaften Charakter und zeigen ihn schon durch ihre Ichform. Die Wirkung auf den Leser ist von großer Unmittelbarkeit durch die Form: als Tagebuch, Roman in Briefen, Autobiographie und Aufzeichnungen, bei denen der Autor die Fiktion des Herausgebers wählt. Ihre Technik ist kunstvoll, besonders wenn der Erzähler in der Geschichte die Rolle eines aktiven Beobachters spielt. Eine Parallelgeschichte, die das Schicksal der Helden auf niederer Ebene wiederholt, ist häufig[81]). Oft setzen die Romane mit starkem Akzent ein und nehmen den Schluß vorweg, ebenso wie Kapitelüberschriften den überraschenden Inhalt eines Kapitels im voraus enthüllen. Trotzdem sind sie spannungsgeladen, weil die Erzählung erst die Auflösung der rätselhaften, unverständlichen Situation des Anfangs bringt. Fast immer sind die Helden Opfer der Leidenschaft oder Fanatiker. Alle haben mit ihrem Seelenleben zu tun, und viele sterben an ihrer Selbstanalyse. Das Große und Wilde in ihren Seelen verlangt als Rahmen in fast allen Fällen die heroische Landschaft des Gebirges.

Stofflich wie sprachlich bieten die Romane ein Beieinander von Größe und Kleinheit, Dichtung und Kitsch. Die pathetische Sprache wird oft fiebrig, nervös-zitternd; oft soll aus konventioneller Verschwommenheit gewollte und gezierte Feinheit retten, führt aber zur Verniedlichung und wirkt sogar manchmal läppisch.

Die Romane stehen über seinen Dramen, aber ihr Wert bleibt zweifelhaft. Ihre hauptsächlichen Schwächen sind die Darstellungen ungesunder

---

[78]) In Meyer-Bieber, „Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts", 1923[7], S. 437, werden die Wilbrandtschen Romane so genannt.

[79]) Sogar die Künstler sind reich: Demetrius („San Sebastian"), Wilibald Stein („Neue Circe"), Graf Campana („Villa Falconieri"), Numa de Santis („Schönheit").

[80]) Häufig erfolgt die Katastrophe im Augenblick des höchsten Glücks, z. B. vor dem Hochzeitstag in „Bergasyl", „San Sebastian", „Röm. Fieber", „Die Schuldige".

[81]) Das Vorbild dieses technischen Mittels ist die Bauernburschen-Episode im „Werther".

bis krankhafter Zustände, die den Leser mit ihrer quälenden Eindringlichkeit foltern, und dauernde Übertreibungen. Alle Romane gehen auf Erschütterung des Lesers aus, aber ihre Wirkung bleibt auf die Nerven des Lesers beschränkt, da sie nicht selten bedenklich die Kolportage und Hintertreppe streifen.

Typisch für seine Zeit sind die Romane so wenig wie Voß selbst[82]). Aber für das Bild seiner Zeit von Bedeutung sind seine Erfolge. Daß in den gärenden Produkten einer verwilderten Phantasie, in den Darstellungen seelischer Selbstzerfleischungen, in den Kraßheiten und Sensationen seiner Romane, in den Äußerungen eines letzten Endes doch ungesunden Geistes das Publikum Befriedigung fand, das gibt zu denken. Diese ungeheuren Erfolge — es sind bezeichnenderweise nicht seine wertvolleren Romane — sind Dokumente der Untergangsstimmung; nur ein übersättigtes Volk in der kraftlosen Stimmung des ausgelebten und sterbenden Jahrhunderts konnte mit solcher Begierde nach dem Nervenkitzel eines überreizten Menschen verlangen, nur in einer späten Zeit verfallender Kultur sind sie zu erklären.

---

[82]) Ihn als „Typus der Zeit" zu bezeichnen ist ebenso unmöglich wie seine Abstempelung auf repräsentativen und offiziellen Idealismus (THIEMER, a. a. O., S. 224 ff.); die Darstellung seiner epischen Anfänge hat gezeigt, daß auch Kritiklosigkeit nicht zu seinen Eigenschaften gehörte.

III. Der Mensch.

Der folgende Abschnitt ist nicht als biographischer Beitrag gedacht, obgleich neben dem Werk die biographische Vorarbeit seine Grundlage bildet. Er versucht, über die Erkenntnisse Thiemers hinausgehend, an Voß verschiedene Komponenten seiner Erscheinung hervortreten zu lassen, die den Menschen besser verstehen lehren als die Kenntnis seiner Lebensumstände.

1. Die Leiden des jungen Voß.

Früh gilt der überzarte, ewig kränkelnde Knabe als ungewöhnliches Kind mit der Gabe einer starken Phantasie. Die einsame Jugend auf dem Gute seiner Eltern vermag die Phantasietätigkeit nicht abzulenken und wirkt verstärkend auf sie. Auffallend ist seine leidenschaftliche Liebe zur pommerschen Heimat und zur Natur, die fast krankhafte Züge trägt. Sein leicht erregbares Gefühl kann Empfindungen bis zur Krankheit steigern. Ebenso stark gefühlsbetont ist sein religiöses Leben, das sich in schweren Kämpfen aus mystischer Versenkung befreit und sich schließlich von der kirchlichen Religion trennt.

Die Tätigkeit seiner Phantasie überschreitet das normale Maß weit. Unter ihrem Einfluß steht schon der Knabe nicht fest auf der Erde. Er führt ein eigentümliches Doppelleben, „ein blasses Dasein in der Wirklichkeit und ein zweites, glühendes in der Phantasie"[1]). Dieses „innerliche Leben" wächst durch seine Neigung zum Phantastischen und Übersinnlichen, die selbst die natürlichsten Dinge gleichsam in bengalischer Beleuchtung geheimnisvoll glühen läßt, es wird gesteigert durch die Lektüre unzähliger Bücher, die der weiche Knabe mit der übermächtigen Einbildungskraft nicht liest, sondern erlebt und mitleidet. Er entdeckt eine zweite, erhabene Welt, in der er ein seltsames Traumleben führt.

Der erste Theaterbesuch, es ist Gutzkows „Uriel Acosta", versetzt den Zehnjährigen in Rausch und Verzückung. Vergeblich sucht er in der

[1]) „Phant. Leb.", S. 30. Weitere Selbstzeugnisse in „Erlebtes und Geschautes", Jena 1888; „La perduta gente. Selbsterlebtes", Jena 1909; „Allerlei Erlebtes", Stuttgart 1902; „Erdenschönheit", Stuttgart und Berlin 1911; in seinen Zeitschriften-Aufsätzen und in seinen Romanen.

folgenden Nacht Schlaf, die Erregung zwingt ihn, einen neuen Uriel Acosta zu schreiben. Er fiebert sich in Ekstase hinein und hat Visionen. Eine natürliche Anlage zum Pathos, die Neigung zur sentimentalen und theatralischen Pose brachte er mit. Dem Bereich des Theaters steht er nicht nur mit der Schwärmerei gegenüber, die fast in jeder jugendlichen Entwicklung sichtbar wird. Nur bei Menschen des 18. Jahrhunderts ist der Versuch sinnvoll, den Drang zum Theater und das Leben in der Phantasie zu erklären als ein Auswegsuchen aus gesellschaftlicher und bildungshafter Beschränktheit, die ein Ausleben in der Wirklichkeit versagt. Anton Reiser, der Urmeister versuchen diesen Weg. Unzulänglich bleibt dieser Versuch aber bei Menschen des 19. und 20. Jahrhunderts und der Erweiterung ihrer Möglichkeiten. Nicht allein aus zeitbedingten Umständen läßt sich diese Haltung begreifen; es muß eine Menschenart geben, die ihrem Wesen nach und unabhängig von anderen Gegebenheiten, die natürlich verstärkend wirken können, in dieser Weise auf die Wirklichkeit reagiert. Der junge Voß flieht aus dem prosaischen Leben in die verklärte Welt des Scheins. In der Theateraufführung sieht er eine kultische Handlung. Das Theater gibt seiner Phantasie einen Raum, in der sie absolut herrschen darf. Dieses Verhältnis zum Theater erklärt seine späteren Versuche, die Welt des Scheins mit in sein wirkliches Leben zu nehmen: die Komödiantentruppe, die er während seiner Wilhelm-Meister-Zeit als Student in München organisiert, und seine mißglückte Theaterausbildung in Wien.

Wie der erste Theaterbesuch gleich zur fanatischen Theaterleidenschaft führt, so geht in allem sein Gefühl mit ihm durch. Er empfindet heftig und unmittelbar und kann nicht leise dabeistehen, wenn ihn der Krieg, der Kulturkampf, das Mitleid oder sonst etwas erfaßt. Er muß seinen Gefühlen Luft machen. Bei der Weichheit eines so veranlagten Menschen ist es verständlich, daß das Echo dieser Äußerungen den leicht Verwundbaren noch tiefer in die Einsamkeit treibt. Der Knabe hatte sich in der Welt nicht zurechtgefunden, er flüchtet in eine Welt, die ein Leben ganz in der Phantasie ermöglicht, und wo er sich nur mit selbstgeschaffenen Menschen seiner Art umgibt, die seine Haltung zum Leben nicht bedrohen. Der Unterschied zu den anderen Menschen, den er auch in seiner Kleidung betont, gibt ihm ein eigenartiges Gefühl der Macht, des Größerseins[2]). Er leitet aus ihm das Recht ab, die Gesellschaft, die seinem erträumten Bild widerspricht, abzulehnen. Der Unverstandene greift die unverstandene Welt an, aber wirkliche Besserungsvorschläge kann er nicht machen. Er kritisiert die Gesellschaft im beständigen und bedauernden Zurückblicken auf eine Zeit, die nach seiner Meinung dem natürlichen Menschen den Zusammenstoß mit der Gesellschaft ersparte, weil auch sie natürlicher war. Aus der oppositio-

[2]) Charakteristisch ist hierfür ein Theaterbesuch des jungen Voß, der zum Erstaunen des Großherzogs Karl Alexander und zur Entrüstung des Hauses auf der für den Adel bestimmten Seite Platz nimmt. („Phant. Leb.", S. 38) Die Parallele zu Werther liegt nahe.

nellen Haltung zum Leben ergibt sich seine Parteinahme für seiner Ansicht nach Unglückliche und Unterdrückte (Mönche, Juden in Rom).

In seinen Frühschriften spricht er immer wieder aus, daß er mit ihnen nützen will. Er glaubt seinem Leben mit dieser Gesellschaftskritik einen Zweck zu geben. Denn schon der junge Voß ahnt die Gefahren eines solchen Lebens; er fühlt unklar, daß es eigentlich in seiner Vereinzelung keine Daseinsberechtigung hat. „Beständig hatte ich mit mir selbst zu tun"[3]), es ist die Unverbindlichkeit des unwirklichen Lebens, die ihn mit einem Gefühl der Lebensangst erfüllt. Um es zu beseitigen, will er unbedingt ein nützliches Glied der menschlichen Gemeinschaft werden, jedoch möglichst mit Bewahrung seiner Art. Unentschieden steht er vor den Möglichkeiten der Berufe, denn sie ketten ihn fast alle an die Wirklichkeit. Anfälle tiefer Schwermut sind die Folge, bis er die Wirkungsmöglichkeit des Schriftstellers findet — keine Entscheidung, sondern ein Ausweichen.

Der junge Voß zeigt das typische Jugendbild des Phantasiemenschen, das in vielen Zügen mit dem des Werther-Dichters und K. Ph. Moritz' übereinstimmt. Subjektive Phantasieleidenschaft und Flucht in Traum und Schein führen zur Entwirklichung der Welt. Aus ihr erwächst die Lebensform des ästhetischen Menschen.

2. Der ästhetische Mensch[4]*).*

Kennzeichnend für den jungen Voß war die Flucht aus der Wirklichkeit. Seine Einbildungskraft hatte das Weltbild geformt, bevor die Erfahrungen des Lebens wirken konnten. Die Häufigkeit des Selbstmordes in seinen frühen Werken zeigt, daß er auch diese Möglichkeit gesehen hat. Ihn selbst hielt ein schweres Nervenfieber lange Zeit am Rande des Grabes; es fehlte ihm an Willen zum Leben. Von der Affinität zum Mönchstum, deren Wurzeln ebenfalls hier zu suchen sind, wurde bei den Romanen schon gesprochen. Als er die körperliche Krise, die nur Ausdruck der inneren Revolution war, überstanden hatte, fand er sich mit einer Wirklichkeit ab, die dem erträumten Leben in nichts glich, aber er blieb der „Träumer und Phantast", als den er sich immer wieder bezeichnet.

Nun weicht ja der Dichter im allgemeinen immer von der Norm ab; die Bilder in ihm nähern sich der Halluzination, und er sieht „eine nervöse Steigerung der Wirklichkeit"[5]), aber beim Dichter von ästhetischer Struktur werden diese Vorgänge besonders deutlich.

Voß war in die Welt des Scheins und der Dichtung geflüchtet. Theater und Buch sind nicht das Leben selbst, sondern nur geformtes Leben, Nach-

---

[3]) „La perduta gente", S. 9.

[4]) Der folgende Abschnitt ist den Arbeiten SPRANGERS verpflichtet.

[5]) WILHELM DILTHEY, Ges. Schr. Bd. VI, 2, S. 163 ff. Zu der unter „Einbildungskraft des Dichters" behandelten Umgestaltung der Wirklichkeit (S. 166), vgl. ein Voß'sches Erlebnis in „Phant. Leb.", S. 145.

klang des Lebens. Er lebt ein „Dasein aus zweiter Hand"[6]) und scheut die unmittelbare Berührung mit der Realität. Italien, wo er an der Hand Goethes den Versuch einer Rückkehr zur Realität unternimmt, vermag ihn nicht zu ändern, steigert sogar die ästhetische Lebensform ins Ästhetizistische. Ästhetisches Leben ist genießendes Leben, Italien nimmt er nachgenießend auf, wie es ihm Goethe hinterlassen hat, er genießt die landschaftliche Schönheit des Landes der Äneide, indem er dabei im Virgil liest. Hier bringt er es im Lebensgenuß zu großer Vollkommenheit. Die Feste, die er als „Rosenherr" — er bewohnte als Student in Jena das sogenannte Rosenhaus — gegeben hatte, können sich mit seinen Schöpfungen in der Villa Muti, der Villa der Rosen, und in der Villa Falconieri nicht messen. Dort bringt er seine Religion der Schönheit zur höchsten Ausprägung.

Voß ist ein Schönheitssucher, er sucht das Schöne in der Kunst, in der Natur, im anderen Menschen und im eigenen Leben. Vor dem Sterben in Schönheit liegt das Leben in Schönheit, das gleichbedeutend ist mit stilvoller, harmonischer Lebensgestaltung. Er bleibt jedoch nicht im Äußerlichen verhaftet und sucht das Schöne auch in der Seele, dringt damit vor zur Seelenschönheit als zu der eigentlichen Schönheit, von der die anderen Formen nur abgeleitet sind. Er findet mit dieser Schönheit nichts Neues: sie ist von Plato über Shaftesbury, Herder und Goethe auf die Klassik übergegangen[7]). Seelische Schönheit ist höchstes Menschentum; das Übersehen der Frage nach der „schönen Seele" wird bei seinen Helden als Schuld gewertet. Hier entspringt auch seine Verehrung der Frau. Das „Ewig-Weibliche", dem Manne als ein Urtypus der Schönheit erscheinend[8]), macht ihn zum Diener der Idee des Frauentums und führt bei ihm, dem Protestanten, zum Madonnenkult.

Jedoch gehört Voß nicht dem ästhetischen Typus an, der den unmittelbaren Sinn für Seelenschönheit besitzt. Er ist ein Sucher und täuscht sich so oft, daß er ein Buch seiner Erfahrungen „Buch der Enttäuschungen" nennen will[9]). Dafür empfindet er das Schöne an Gemälden, Statuen und Dichtungen so intensiv, daß er Gestalten aus Kunstwerken in seine Romane übernimmt. In ihnen hat er größere Schönheit gefunden als in ihren menschlichen Vorbildern. Die Inspiration durch Gemälde („San Sebastian") und Statue spielt bei ihm eine bedeutsame Rolle[10]). Es ist dies die Er-

[6]) Eduard Spranger, „Lebensformen"[5], 1925, S. 168.

[7]) Franz Schultz, a. a. O., an vielen Stellen.

[8]) Spranger, a. a. O., S. 187.

[9]) „Phant. Leb.", S. 65.

[10]) Die Bildhaftigkeit seiner Helden läßt sich durch zahlreiche Beispiele belegen: Demetrius gleicht dem „San Sebastian", sein Schwiegervater einem Bild von Rubens; Judith Platter gleicht einem berühmten Bilde, Tempesta („Das Mädchen von Anzio") Feuerbachs Medea, und selbst die zwei Älpler in „Mit Weinlaub im Haar" sind Held und Heldin eines Gemäldes von Herkomer. Ebenso häufig ist die Übernahme von Gestalten anderer Dichtungen: Gretchen, Kundry, Parsifal, Nora, Rebbeka West usw.

lebnisform des Nachgenusses, die den Menschen erst in der Entfernung „von dem unmittelbaren Druck der Realität"[11]) erleben läßt. Geformtes Leben ist ihm lebendiger als wirkliches Leben. Nur so wird überhaupt die Bedeutung von fremden Dichtungen im Leben seiner Helden verständlich[12]).

Aber selbst dieses ästhetische Nacherlebnis kann sich ihm erweitern zur Erlösung oder wenigstens zu einer Vorstufe der Erlösung, bewirkt durch die Kunst. Schopenhauer sah im Anschauen des Schönen Erlösung vom Leid der Welt; er gab mit dieser Lehre des ästhetischen Optimismus, gleich Wagner und Nietzsche, klassisch-romantisches Erbgut weiter. Selbstvergessen im ästhetischen Genuß und Selbststeigerung bilden die ästhetische Erlösung, die aber nur transitorischen Charakter hat[13]).

Nach Spranger ist „Selbstverwirklichung, Selbstvollendung, Selbstgenuß" das Ziel des Menschen von ästhetischer Struktur (S. 184). Schon beim jungen Voß ergibt sich als Folge der Bedrohung seiner Haltung ein verstärktes Zurückweichen von anderen Menschen. In seiner Einsamkeit ist er sich selbst genug, als Aristokrat sondert er sich ab von der Menge; er steht über ihr. Dieses Gefühl ist so stark, daß es sich in seinem Leben ausprägt. Er wählt seinen Aufenthalt mit Vorliebe im Gebirge, aus dem flachen Pommern geht er nach den Alpen, aus Rom nach den Albanerbergen. Das Leben auf Bergeshöhen ist ihm Ausdruck der inneren Haltung, der Wahlspruch „Hoch über allem" und ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen schmücken seine Briefbogen, das Ikarus-Symbol erscheint häufig in seinen Romanen. Viele seiner Helden sind solche Naturen, die in der Einsamkeit und auf Gipfeln ihr Selbst verwirklichen. Auf sich selbst gestellt, leben sie von sich selbst und von ihrer Erinnerung[14]). In beständigem Selbstgenuß beschauen sie das eigne Seelenleben, sie analysieren ihre Seele und beobachten sie mit dem Mißtrauen des erfahrenen Kriminalisten. Deshalb ist auch Voß immer wieder der Held seiner Romane; er ist so sehr mit sich selbst beschäftigt, daß ihm andere Menschen schemenhaft bleiben, und auch von hier aus läßt sich die Übernahme fremder Gestalten zum Teil erklären. Seine Helden verteidigen ihr Verhalten gegen alle Angriffe, sie ziehen den freien Tod dem banalen Leben in der Tiefe vor. Ganz sie selbst zu sein, ist ihre Aufgabe, nichts zu tun, was gegen ihre Natur ist, ihr Gebot. Das würde den obersten Grundsatz ihres Seins, die Treue gegen sich selbst, zerstören. Sich selbst untreu werden, ist so verwerflich wie eine häßliche Seele zu haben.

---

[11]) Spranger, a. a. O., S. 190.

[12]) Dichtungen, nicht die Wirklichkeit entscheiden: Ibsens „Gespenster" in „Richards Junge", Goethes „Faust" in „Bergasyl" und, in gewissem Sinne, auch in „Rolla" usw.

[13]) Vgl. Joachim Wach, „Der Erlösungsgedanke und seine Deutung", 1922, S. 99 ff.

[14]) Daher auch die häufige rückschauende Icherzählung in der Form der Selbstbiographie, des Briefromans.

Im Selbstgenuß sucht der ästhetische Mensch nicht nur die hellen Seiten des Seelenlebens, er steigt tief in die dunklen Schächte seiner Seele hinab. Er genießt nicht nur die Freude, sondern auch das Leid. Auch Voß kennt die Lust der seelischen Selbstzerfleischung, vom „zermalmten Herzen" spricht er oft, und seine seelischen Leiden vor aller Welt bloßzulegen, scheint ihm Linderung zu bringen. Er sucht Schmerz und Leid geradezu krankhaft und bringt beides wieder zum Ausdruck. Auch fremdes Leid wird von ihm gelitten — genossen. Es könnte erschrecken, wieviel leiderfüllte Menschen er in seinem Leben getroffen hat, wenn man nicht wüßte, daß er sie gesucht hat. Voß war das Gefäß, in das fremdes Leid sich ergoß[15]). Die Leidenden werden ihm zum Gegenstand der Beobachtung, in den er sich hineinfühlt und deren Art und Leid er genießt.

Kierkegaard hat in „Entweder — Oder" (II) dieses Verhalten des Ästheten, der die Bedeutung des Lebens darin suche, daß man unter dem Leben leide, mit unerbittlicher Schärfe gesehen. Seine kritische Entscheidung: „Jede ästhetische Lebensanschauung ist Verzweiflung" und die Erkenntnis, daß Schwermut unlösbar mit der ästhetischen Haltung verbunden sei, stellen die Kehrseite des ästhetischen Lebens dar. Schon die vorhergehenden Ausführungen gehören in die Darstellung der „ästhetischen Krankheit"[16]).

Von jeher haben die Ausgänge Voß'scher Romane und Dramen kopfschüttelnde Beachtung bei ihren Betrachtern gefunden. Voß selbst spricht einmal von einem Erlebnis mit einem „sehr gräßlichen, einem echt Vossischen Ausgang"[17]). Wenn er in seinem Werk so viele Menschen umkommen läßt, so drückt sich darin einmal ein gewisses Machtgefühl, ein Herrschen-wollen über seine Geschöpfe aus. Aber zum Freund krasser Schlüsse macht ihn die Schwermut des ästhetischen Menschen, der seinen neronischen Gelüsten wenigstens in der Phantasie freien Lauf läßt. Sie ist ebenso ein Symptom der ästhetischen Krankheit wie seine Reizbarkeit, Überempfindlichkeit und Gefährdung durch den Wahn.

Bei der Untersuchung seiner Romane sind weitere Züge hervorgetreten, die den ästhetischen Typ mitbestimmen. Sie seien hier nur erwähnt: das Erotikertum des Ästhetikers, die Stellung zur kirchlichen Askese (als einer zu bekämpfenden Herabwertung des Körperlichen; Entscheidung für das schöne Diesseits), das Mitklingen der religiösen Lebensdeutung (der Erlösungsgedanke), die ja die ästhetische Lebensform nicht zerstört. Es zeigt sich übrigens die eigentümliche Erscheinung, daß die Herausbildung der ausgesprochen ästhetischen Daseinsform die Annäherung an einen ge-

---

[15]) „Am meisten litt ich indes nicht durch die Geschicke vieler Unbekannter, die sich vertrauensvoll an mich wendeten, sondern durch solche, die mich aufsuchten, die ich kennen lernte und mit denen ich fortan all ihr Leid durchmachen mußte". („Phant. Leb.", S. 273).

[16]) Obenauer, „Der ästhetische Mensch in der neueren deutschen Literatur". (Zeitschrift für Deutschkunde 1930, S. 369 ff.).

[17]) „Allerlei Erlebtes", S. 65.

rade entgegengesetzten Typ, den Erwerbsmenschen, zu bewirken scheint. Voß strebt in seinem ganzen Leben nach Erfolg, nicht nur nach Anerkennung. Der Erfolg muß ihm beständig seinen Wert und seine Daseinsberechtigung bestätigen, ohne ihn müßte er sich selbst aufgeben. Die Erwerbssucht erklärt Spranger beim theoretischen Menschen aus dem Ablehnen von Sorgen dieser Art. Auch für den ästhetischen Typ könnte das ein Grund sein, Voß sucht aber Reichtum noch aus einem anderen Grunde. Er hat ihn nötig, um in Schönheit leben zu können. Deshalb sind die Voß'schen Künstler alle reich, denn Geld ist ihnen zwar häßlich, aber „bedeutet zugleich die Schönheit des Lebens" („Mit Weinlaub im Haar").

Der Ausgangspunkt war nicht die Frage, inwieweit Voß von Schopenhauer beeinflußt ist, sie galt nicht dem „Urerlebnis"[18]), das zum Verständnis eines Lebensgefühls unnötig ist. Es wurde hier versucht, das Lebensgefühl aus der Lebensform zu entwickeln; bei Voß ist es bedingt durch seine Struktur als ästhetischer Typus.

3. Der Goethemensch.

Der Wert des ausschließlich ästhetischen Daseins, das zur Vereinzelung führt, ist im Grunde fragwürdig. Voß ahnt die Gefahren dieser Lebensform, er hebt sie zu einem Teil auf durch sein Verhältnis zu Goethe.

Es soll hier nicht im einzelnen Goethes Einfluß auf sein Werk untersucht werden; es wurde schon dargetan, wie stark seine epischen Anfänge in Goethes Welt verhaftet sind. Der Blick soll sich richten auf Goethe als Faktor im Bild eines Menschen, auf die Frage: Was bedeutet Goethe für Voß?[19]).

Die Lebensgeschichte „Aus einem phantastischen Leben" nennt mit überraschender Häufigkeit Goethes Namen. Vielleicht darf sogar der Titel in Beziehung gesetzt werden zu „Dichtung und Wahrheit", unbedingt aber muß dies geschehen mit der Tatsache von Vossens zahlreichen autobiographischen Äußerungen. Zwar nicht in seinem Sichbeachten und in der Beschäftigung mit dem „lieben Ich", wohl aber im Glauben, daß seine Entwicklung und die Darstellung seines Innenlebens interessant und für die Welt von Bedeutung sei, ist Goethes Vorbild wirksam. Kommt er sich ihm gegenüber auch klein vor, so betrachtet er sich doch als zu den Seinen gehörig. Beziehungen zu Goethe im eigenen Leben zu entdecken oder herzustellen, ist ihm eine heilige Freude. Daß seine Frau Melanie geb. von Glenck eine Enkelin des Bergrates Glenck ist, mit dem Goethe in Verkehr

---

[18]) Ingrid Krauss, a.a.O.

[19]) Zum 150. Geburtstage Goethes veranstaltete das „Literarische Echo" eine Rundfrage. Auf die erste Frage „Welches von Goethes Werken hat am stärksten auf Sie gewirkt und steht Ihnen heute am höchsten?" antwortete Voß: „Faust"; auf die zweite Frage „Haben Sie von Goethe einen für Ihre innere Entwicklung und Ihre Weltanschauung bestimmenden Einfluß erfahren und ließe sich dieser näher präzisieren?": „Ich kann mir meine innere Entwicklung ohne Goethe nicht vorstellen." („Lit. Echo", 1. Jahrg., Heft 22 [15. August 1899], 1402.)

stand und den er mit einem Gedicht ehrte, hebt er stolz hervor[20]). Er selbst versucht in der Freundschaft mit dem Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar trotz des Altersunterschiedes Goethes Freundschaft mit Karl August nachzuleben, und nicht ohne geheimen Reiz mochten ihm, als Wiederholung, die Widerstände der Hofgesellschaft sein. Sie können ihm das Bewußtsein des Wertes als literarischer Beirat und Gesellschafter des Herzogs unter dem Titel eines Bibliothekars der Wartburg — vor ihm hatte Scheffel dieses Amt inne — nicht schmälern. Er fühlt so etwas wie Goethes Weimarer „Mission", er hält für seine Aufgabe, den Großherzog von Schädlichem fernzuhalten[21]). Karl Alexander ist ihm ein Glied der Kette, die Goethes Vermächtnis weiterreicht; der Schüler Eckermanns und Sorels „hatte als Kind im Hause am Frauenplan den toten Dichterfürsten grüßen dürfen" („Tragödien der Zeit"), er führt ihn nun in die geweihten Räume des Goethehauses, der Fürstengruft und des Gartenhauses an den Ilmwiesen. Und nach dem Tode Karl Alexanders fühlt sich Voß als ein Testamentsvollstrecker und Sachwalter Goethes in Weimar, er glaubt ein Recht zu besitzen auf das letzte Wort in Goethes Theater, das 1907 durch einen Neubau ersetzt werden soll. Seinen „Epilog" nach der letzten Iphigenie-Aufführung und sein „Frühlings-Märchenspiel" zur Eröffnung des neuen Theaters bezahlt er mit dem Verlust seines Freundes Wildenbruch, der das gleiche Recht beansprucht. Die Säule von Goethes Loge läßt Voß als ehrwürdiges und weihendes Andenken im Park seines Hauses „Bergfrieden" aufstellen. Goethisches um sich zu haben, ist ihm Bedürfnis; seine Freundin Minna Meeraus nennt er „Minna Herzlieb" und sein Waldhaus „Über allen Gipfeln", Ähnlichkeiten in sich aufspüren, selbst wenn sie so äußerlich sind wie das Frühaufstehen und das mütterliche Erbteil der Phantasie, gereicht ihm zur Freude. Goethes „ewige Herrlichkeit" begleitet ihn auf allen Wegen[22]), von Weimars Stätten berichtet er mit schwärmerischer Inbrunst und vergleicht den Weg dahin mit der Wallfahrt eines katholischen Christen zu einem hohen Heiligtum. Weihestimmung erfüllt ihn im Frankfurter Goethehaus, das er aufsucht, um den Tag der Erstaufführung seiner „Patrizierin" zu feiern; vor dem Goethedenkmal gelobt er sich, der Kunst in Demut zu dienen, sich selbst zu erkennen und sich nicht zu überheben.

Während des Krieges kommt Voß 1871 nach Straßburg, sieht das Münster mit den Augen Goethes und bekennt sich zu der Maxime: „Ersteige den Straßburger Dom, tritt hinaus auf die Plattform; schwebe zwischen Himmel und Erde, bezwinge den Schwindel, bezwinge dich selbst

---

[20]) Es ist Goethes Gedicht „Die ersten Erzeugnisse der Stotternheimer Saline", W.A. I, 4, S. 284 ff.

[21]) Aus diesem Verhältnis sind die Schilderungen des Freundes, Begleiters, Warners und — allerdings gleichaltrigen — Prinzen-Erziehers im „Königsdrama" (Graf Gebhard), in „Rolla" (Fernow) und in den „Tragödien der Zeit" (Theodor) hervorgegangen.

[22]) „Phant. Leb.", S. 246: „Ich wandle mit dem Verklärten . . .".

und erliege nicht deiner Schwäche"[23]). Mit diesen Worten spricht er die Bedeutung des Goetheschen Vorbildes aus, das er nicht im Werk findet, sondern im Leben Goethes, des glücklichen Überwinders der eigenen Disharmonie und Disproportion zum Leben. Goethe hatte den Schwindel des Schwebens zwischen Himmel und Erde überwunden und stand sicher im Leben, weil sein Streben, im Gegensatz zu seinem Bekenner, nicht dem Leben in Schönheit galt. Das Schöne war ihm nur Durchgang. Goethe gestaltete die Lehre vom tätigen Leben; das Ziel des Bundes in den „Wanderjahren" ist die Ausbildung „tätig tüchtiger Menschen". Sie kennen die „Grenzen der Menschheit".

Voß verwirklicht dieses Ideal vom tätigen Leben — in seinen Romanen. Dort wird die Arbeit Lebensinhalt und Trost der Unglücklichen, aber es ist nicht ohne Bedeutung, daß viele Romane nur mit dem Hervortreten des Willens zum ethischen Leben und zur Arbeit enden. Voß hat sich oft als fleißigen Arbeiter bezeichnet, aber die Arbeit, die ihn mit dem Leben und den Menschen hätte verbinden sollen, führte ihn immer tiefer in das Reich der Schönheit und der Phantasie. Er vermeidet sein ganzes Leben hindurch die Entscheidung für einen Beruf, auch in seinem Verhältnis zu Karl Alexander wahrt er sich alle Freiheit, so Goethes Heilmittel verschmähend, der nicht als Dichter von Profession durch das Leben ging.

Gelangt er hierin nicht zur Nachfolge Goethes, so tut er ihm den Schritt nach in der Läuterung des Ästhetischen zum Ethischen und befolgt Goethes „unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen"[24]). Voß gelangt zum versittlichten Schönen, das Schöne wird zum Schönedlen. Seine Romane zeigen diesen Weg, der zur Verbindung des Moralischen mit dem Ästhetischen führt. Auch die Mitwirkung weiblicher Gestalten in diesen Erlösungsdarstellungen durch die emporziehende Kraft ihrer Liebe darf bei Voß, der seit seinen Jünglingsjahren „an jedem 28. August die letzten Szenen aus dem zweiten Teil des Faust" liest[25]), ebenso wie sein Marienkult, auf Goethe zurückgeführt werden.

Goethe wird ihm zum sittlichen Maßstab. In den „Tragödien der Zeit" nennt er ihn den „wundersamen Mann" — Voß nennt auch Christus so — „welcher der Menschheit das höchste aller Sittengesetze gegeben hatte: »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!«". Edel, hilfreich und gut wollen viele Voß'sche Helden leben. Selbst sein Christos lebt diese Lehre, wie auch Voß in der tätigen Nächstenliebe, in der Ausführung des Gelöbnisses, jeden Tag seines Lebens „irgend jemandem etwas Freundliches zu erweisen, womöglich eine Wohltat"[26]), Ersatz findet für den verlorenen christlichen Glauben.

In der Übernahme des Humanitätsideals ist Voß ein sorgloser Erbe. Aber er überwindet durch seine Verwirklichung das ästhetizistische Sein.

[23]) „Phant. Leb.", S. 56.
[24]) W.A. I, 48, S. 110.
[25]) „Phant. Leb.", S. 440.
[26]) „Phant. Leb.", S. 65.

VI. Italien[1]).

1. Der Pommer in Italien.

Italien ist für Voß' Leben und Werk bestimmend, er erfährt seine fördernde und seine nachteilige Wirkung. Sein Leben ist kein Durchbruch nach Italien. Der Pommer findet frühe Erfüllung seiner Sehnsucht, die vielleicht in ihm zu forderndem Leben noch gar nicht erwacht war und die er erst viel später als das tief in seiner Seele verborgene Wunschbild erkennt, das den nordischen Menschen den Süden als das gegensätzliche Bild seiner Heimat ersehnen läßt.

Nach dem „Phantastischen Leben" ist Voß erst seit 1877 für längere Zeit in Italien, nachdem er 1867 seine erste Italienreise nach Venedig und Genua unternommen hatte. Aber nach anderen Erinnerungen[2]) muß er sich schon 1873 länger in Italien aufgehalten haben.

Die erste Italienreise hat in „Helena" ihren Niederschlag gefunden, wo Venedig und Genua ohne eigene Note, mit baedeckerhaftem Auskramen von Kenntnissen geschildert werden. Die erste Reise fiel noch in die Periode seiner mystischen Frömmigkeit. Auf den Protestanten muß der katholische Gottesdienst großen Eindruck gemacht haben, denn noch nach 7 Jahren spricht er von der Versuchung der Konversion, die dort an ihn herantrat. Es war also neben den konventionellen Reiseeindrücken das katholische Italien, das ein junger Protestant mit schwärmerischer Seele gesehen hatte. Aber beim Niederschreiben findet er harte Worte über „diese flitterglänzende Lügenreligion" und ihre Priester — der Kulturkampf hatte begonnen. Nur rückschauend erhält Italien damals schon für ihn schicksalhaften Sinn: „Damals begann, was später mein ganzes Leben

---

[1]) Zur Italiensehnsucht und Italienreise vgl. FRANZ SCHULTZ, „Klassik und Romantik" I, 1935, S. 121 ff., S. 218 ff.; WILHELM WAETZOLDT, „Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht", Leipzig 1927; ders. „Die Kulturgeschichte der Italienreisen", Preußische Jahrbücher, Bd. 230 (1932), S. 13 ff.; L. S. SCHUDT, „Romreisen in drei Jahrhunderten", „Italien", 1928, Heft 3; HEINRICH WÖLFFLIN, „Italien und das deutsche Formgefühl", „Logos", Bd. X (1921), Heft 3 (S. 251 ff.). (Nichts über das Voß'sche Italienerlebnis bei E. THIELE, „Die römischen Dramen", a.a.O.)

[2]) „Erlebtes und Geschautes", 1892², S. 139.

entscheiden und für mich zum Schicksal werden sollte; damals begann meine leidenschaftliche Liebe zu Italien"[3]).

Vor 1877 liegen seine ersten Schriften, die Aufschreie eines jungen Menschen waren, der an seinem problematischen Wesen und an der Welt litt und der als Weltschmerzler und Pessimist Leben und Gesellschaft anklagte. Der geistigen Krise des „müden Mannes" entsprach eine körperliche; seine Erkrankung fällt in die Jahre 1876/77.

In dieser Verfassung wird ihm Italien zur Rettung. Der Kranke findet dort das Land des kräftigsten Lebens. In der Novelle „Vera" (in „Scherben" I), also einer seiner ersten Äußerungen über Italien, nennt Voß die Natur Italiens eine „zudringliche Dirne", deren Reize man, wenn auch widerwillig, sehen müsse, er spricht vom „wollüstigen Leib des schönen Weibes Italia" und von Italien als einem „Hohn auf das Elend des Menschen". Deutlich ist diese sinnenhafte Wirkung Italiens in seinen ersten italienischen Eindrücken zu erkennen: „Und das Leben auf dem Platz! Das Leben Roms!"[4]). Gerade waren Papst Pius IX. und König Viktor Emanuel gestorben, die Welt traf sich in Rom und füllte es mit pulsierendem Leben. Es war die biologische Seite des Südens[5]), die auch Goethe, der hier einen „zweiten Geburtstag" und eine „wahre Wiedergeburt" erfuhr, zunächst kennen lernte. Sie bewirkt bei nordischen Menschen eine eigenartige Wandlung, jenes Wohlbefinden und Höhergestimmtsein, das sich zur Erneuerung des Lebensgefühls steigern kann, eben die Gesundung. Neben den Äußerungen des Lebens sind es besonders die Farben, die in dieser Richtung wirken, und ihm Rom zur „Augenweide"[6]) machen. Der Vitalismus des Landes und seiner Bewohner, der „Bacchanten", und das Erlebnis der Schönheit und der Größe der Natur machen ihm das Leben wieder lebenswert: „Der Deutschland-Müde und der Deutschland-Schopenhauerianer gehe nur nach Italien; da wird man ihn schon zur Vernunft bringen. — O la bella Italia! Du verkannte herrliche Göttin!" („Scherben" I, S. 75).

Noch in „San Sebastian" (1883) wirkt diese Rekonvaleszenten-Stimmung nach: Der Erzähler hat sich aus dem Norden mit „ermatteter Lebenskraft" und „kränkelndem Geist" nach Rom „gerettet", als „Genesender" erlebt er seine Schönheit. Voß muß diesen Einfluß Italiens bewußt erfahren haben. Denn als er 1888—91 nach einem fünfjährigen Wanderleben in Deutschland wieder schwer erkrankt und von Wahnideen und Selbstmordgedanken heimgesucht wird, fleht er seine Frau an: „Hilf mir,

---

[3]) „Phant. Leb.", S. 33.

[4]) „Phant. Leb.", S. 84.

[5]) SCHULTZ, a.a.O., S. 220.

[6]) „Und welche Augenweide, wenn . . . ein junger Vetturin aus dem Albanergebirg sich zeigte, das grellbunt bemalte zweiräderige Gefährt mit Weinfässern hochbeladen, das Pferd mit bunten Schnüren, Schellen und Quasten geschmückt, er selbst unter dem blauen Zeltdach hingeflegelt". („Phant. Leb.", S. 84).

daß ich in keine Heilanstalt gehen muß! Laß uns in die Falconieri zurückgehen! Dort werde ich gleich wieder gesund"[7]). Italien mildert seinen Konflikt mit dem Leben und gibt ihm Kraft zu neuem Leben[8]).

2. Italien als Stoff.

Italien war Voß wie das Geschenk eines gütigen Schicksals in den Schoß gefallen; die Frage nach dem, was er in Italien suchte, wird deshalb besonders schwierig. Sie ist teilweise lösbar durch den Vergleich seines Bildes der Heimat in seinem Frühwerk mit dem gleichzeitigen Bild Italiens.

In den „Scherben" schildert er im „Einzigen Glück" (S. 205) zum ersten Mal Pommern; es ist die Ebene, die ihm reizlos vorkommt und die doch seine Heimat ist: „Überall dasselbe harmlose Landschaftsbild, überall diesselbe einfache, kleine Natur. Eine einförmige Welt", aber sie ist fruchtbar und gesund und wird bewohnt von einem kräftigen, wackeren Volk. Es ist die gleiche etwas mitleidige Sicht der Heimat, die das Fehlende durch Fruchtbarkeit und Gesundheit ersetzt, wie in seinen späteren Romanen. Nur noch zweimal wird Pommern zum Schauplatz, in „Juliane", wo „das Leben in jenem von Fruchtbarkeit strotzenden Lande einem friedlichen, aber etwas prosaischen Idyll" gleicht, und in der „Reise nach Mentone", wo es vom „gesegneten Hinterpommern" heißt: „Wie schön erschien dem Abreisenden dieses flache ärmliche Pommerland". Übereinstimmend wird das Flache und Harmlose hervorgehoben. Als Gegensatz zu diesem idyllischen Bild werden in „Vera" (in der gleichen Sammlung) das Wilde, Zerrissene der italienischen Landschaft und die bacchantischen Feste leidenschaftlich geschildert; in der Erzählung „Medusa" der Neuen Folge tritt der heroische Zug im Bilde Italiens noch stärker hervor. Es ist das Wilde, Große in Natur und Mensch, auch das Zerstörende, das zum Untergang in Rom führt und zur heroisch-sentimentalen Betrachtung der Ruinen.

Voß sucht nicht die ausgeglichene, harmonische Landschaft der Ebene, und wenn er sie in den beiden genannten Romanen wählt, so sind es die Orte zweier Gesellschaftsromane, in denen es für Voß'sche Verhältnisse erstaunlich ruhig und nüchtern zugeht. Aber seine anderen Romane verlangen die heroische Landschaft. Nur ein Übergang zu Italien ist in „Bergasyl" die Welt der bayerischen Alpen, die den passenden Rahmen für das Leidenschaftliche seiner Gestalten darstellen. Unhemmbar durch menschliche Eingriffe geschehen in dieser großen Natur die Ereignisse, und die donnernde Sprache des stürzenden Gesteins übertönt die menschliche Klage. Für seine groß gedachten Geschöpfe braucht Voß eine Landschaft, die ihrem erregten Fühlen entspricht.

---

[7]) „Phant. Leb.", S. 199.

[8]) „Phant. Leb.", S. 102.

Von hier aus ist es nur ein Schritt zu der Elementarität Italiens und seiner Bewohner und der unmittelbaren Existenz des südländischen Menschen, die eingebettet ist „in die südliche Landschaft und abhängig vom Walten ihrer Elemente"[9]). Stärker als der Nordländer steht der Italiener durch die Herrschaft der Elemente unter der Wirkung der Urgefühle, der Furcht, des Schreckens und der Freude, und er überläßt sich ihnen hemmungsloser. Diese Enthemmung und die Stimmung des Elementaren sucht Voß in Italien, wo er seine Kinder des Südens mit größerem Recht der Leidenschaft und der elementaren Gewalt ihres Innern überlassen kann, ebenso wie er später seine Menschen zuweilen in den Karpathen, Dolomiten oder in Tirol ansiedelt. Vom italienischen Volk heißt es im „Sohn der Volskerin": „Wer das Land kennt, begreift das Volk: seine Natur mußte es wild, seine Armut räuberisch machen"; „sie sind wild wie ihre Natur und großartig wie diese". Große, ungehemmte Gefühle, rasende Leidenschaft und Eifersucht, locker sitzende Dolchmesser, Gift und Mord auf dem dunkeln Untergrund einer abergläubischen Frömmigkeit zeichnet Voß in seinen Bildern des italienischen Volkes. Aber noch andere Gründe führen ihn zu diesem vermeintlichen Vorstoß zur Ursprünglichkeit.

Den wirklichkeitsflüchtigen Phantasiemenschen weist Goethes Vorbild in Italien auf das Volk hin. Dem italienischen Volk galt Goethes Aufmerksamkeit[10]), er suchte es kennen zu lernen und zu verstehen; im Lebendigen hatte er in Italien das „Seiende" gefunden. Und Goethes „ganz sinnlich Volck" sucht auch Voß unermüdlich in den Hirten, Landleuten, Fischern, Briganten, Bürgern und Mönchen. Goethe, die Klassik, führt ihn in Italien zum Leben, zur Realität. Sein Ziel ist: Wirklichkeit zu geben[11]). Deshalb sind seine ersten italienischen Geschichten Desillusionierungen.

So unternehmen in der „Neuen Circe" zwei Deutsche eine Italienfahrt; der Dichter reist mit Homer, den Archäologen begleitet Nibby. Beide kommen mit vorgefaßten Meinungen, ein herrliches Geschlecht hofft der eine, ein entartetes Volk glaubt der andere zu finden, beide werden enttäuscht. Der Idealist wird durch die Geldgier des Volkes zur realistischen Wertung gezwungen und schließt nun auch vor dem übrigen Schmutz nicht mehr die Augen, den der Realist von Anfang an gesehen hat. Aber dieser erkennt durch das Abenteuer mit der wilden Maja auch die Größe dieser „Entarteten". Zwar ist das Ergebnis die Einsicht, daß im Verkehr mit dem italienischen Volke Realismus angebrachter ist als Idealismus[12]), aber

[9]) Waetzoldt, „Das klassische Land", a.a.O., S. 180.

[10]) In viel stärkerem Maße, als es Wölfflin zugibt. („Goethes Italienische Reise" im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 12 [1926], S. 328.)

[11]) „Doch du, liebe Seele, die du Poesie nicht bloß in Rosendüften, Nachtigallentrillern, Mondscheinnächten und in Heines »Buch der Lieder« suchst — du freue dich mit der meinen auf der Piazza Montanara in Rom." („San Sebastian", S. 108.)

[12]) „Man muß sich in diesem verhexten Italien gegen alle Illusionen feien, sich die germanische Schönheitsbrille von den Augen reißen und dieses schöne, anmutige,

auch die Erkenntnis, daß das Volk schwer zu erkennen und leicht zu verkennen sei, weil es anders ist als die vorgefaßte Meinung. Schon Goethe hatte seine Beurteilung nach mitgebrachtem Maßstab getadelt und festgestellt: „als Fremder mit ihnen zu verkehren, ist beschwerlich und kostspielig". Voß scheut das Lehrgeld des Fremden nicht, er bringt es zum Ehrenbürger Frascatis und lebt als Sor Riccardo mit dem Volk, lernt es schließlich kennen und schätzen.

Noch stärker enttäuscht wird ein Archäologe und enthusiastischer Freund des italienischen Volkes im „Mädchen von Anzio". Die großen „Kinder" erweisen sich gegen ihn sehr undankbar, eine gute Tat reizt ihre Geldgier und bei einem Raubüberfall entgeht er mit knapper Not dem Tode. Der Glaube an ihre Kindlichkeit ist zwar erschüttert, sie stehen ihm nicht mehr jenseits von Gut und Böse, aber er bewahrt ihnen einen Rest seiner Liebe, weil es so „liebenswürdige Halunken" sind, deren Vergehen bei Kenntnis ihres Elendes milder zu beurteilen sind.

Dem realistischen Betrachter zeigen sich Armut und Jammer der Bevölkerung ebenso deutlich wie die soziale Ruinenhaftigkeit des Landes. „Warum wiederholen wir ewig nur das alte Lied von den Goldorangen, die in diesen Gärten der Hesperiden aus dunkelm Laube glühen?" fragt J. V. Widmann in den „Touristennovelien" (1911). Auch Voß bleibt in Mignons Lied bei den Worten stehen: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?" Die „Neuen Römer" sind eine Klage über die elenden Verhältnisse in Italien, wo schon Goethe der Tiefstand des Mechanischen und Technischen aufgefallen war. Voß gibt der katholischen Kirche die Schuld, und italienische Eindrücke könnten für seine Stellung zur Kirche bestimmend gewesen sein.

Zu der Zeit, als Voß seine ersten römischen Bücher schreibt, grassiert in Deutschland der Naturalismus. Der erfolgsuchende Voß kommt auch ihm entgegen. Er bezeichnet viele seiner Romane und Erzählungen als „Dorfgeschichten", obwohl sie mit dem Dorf wenig zu tun haben. Aber seine überrealistisch gesehenen römischen Kinder werden zu Primitiven, die zu den Lieblingen der Naturalisten gehören. Voß schildert in ihnen Halbwilde, die ein geradezu tierisches Leben führen. Besonders krasse Fälle sind Lalupa in „Samum", die vom Fieber geschüttelte Tarpeja in den „Neuen Römern" und der Hirt Romulus im „Sohn der Volskerin". Sie sind perduta gente, der Not und einem Kultus der Furcht unterworfen, von einer abergläubischen, dumpfen Frömmigkeit, die sich zuweilen in grausamen Ausbrüchen entlädt, nur ihren Trieben lebend, ein Mittelding zwischen Tier und Mensch. Nur ihre großen Gefühle und Instinkte mildern dieses Bild etwas.

Als das Ideal seiner gesellschaftskritischen Frühschriften erschien undeutlich ein Weltbild rousseauischer Prägung, das im Preis des ein-

liebenswürdige Volk so sehen, wie es ist: als die größten Realisten unter der Sonne." („Kinder des Südens", 1888, S. 54.)

fachen, natürlichen Menschen („Bergasyl") schärfer bestimmt wurde. Wie nun Voß diesen natürlichen Menschen im Italiener erblickt, so erscheint ihm auch Italien als das natürliche Land. In Italiens „wilde Natur und Einsamkeit" flieht der Erzähler des „San Sebastian", er bedauert, daß es auch schon hier Zivilisation gibt, und hebt immer wieder das Wildnisartige der römischen Landschaft hervor. Die „Neuen Römer" werden als „Roman aus der römischen Wildnis" bezeichnet, in der ein junger Mensch fern von aller Kultur aufwächst, und auch das Räuber-Idyll dieses Romans ist als ein Zurück-zur-Natur! zu verstehen, ebenso wie die Sympathie für die Rinaldinis der „Sohn der Volskerin". „Dort sind Gegenden, die kein Mensch kennt: kein Kulturmensch. Eine Wildnis, sage ich Ihnen" — so Sivo Courtien in der „Alpentragödie". Die Natur ist noch unverbildet die Landschaft der Äneide Virgils[13]); aus der Antike überkommen sind dem in ihr lebenden Menschen auch seine Lebensformen. Neidvoll blickt der ästhetische Mensch auf diese Unkomplizierten. Leben sie auch in Armut und Elend, so doch in dem heiteren Sinnentum, das eine Wirkung des klassischen Landes scheint. Auch die Nordländer verspüren in den Voßschen Romanen diese Erleichterung, auch ihnen taut im Süden das gefrorene Herz auf und läßt sie den erdenbefreiten Zustand wie eine Erlösung empfinden.

3. Das Italienerlebnis.

Voß hat in Italien nicht das Bildungserlebnis Winckelmanns und Goethes, die das Ganze, Gestalthafte Italiens erlebten. Er besitzt nicht die Fühlweise, die aus dem Totalitätszustande des Menschen hervorgeht und die in Italien nicht Gewinn von Kenntnissen und Bildern, sondern Erhöhung und Erfüllung des ganzen Menschen erfährt. Im Gegenteil hat Voß das Bildungserlebnis wieder in seine einzelnen Teile aufgespalten: seine Menschen unternehmen wieder Pilgerfahrt, gelehrte Reise, Kunstreise usw.

Trotzdem ist Goethe aus seinem Italienbild nicht wegzudenken. Wer nach 1786 den Brenner überquerte, stand mehr oder minder unter der Wirkung der „Italienischen Reise". Voß führte sie bestimmt im Handgepäck mit. Ihr Einfluß zeigt sich besonders in der Art, wie er Rom aufnimmt. Denn nicht wie ein Entdecker zieht Voß nach Rom, sondern wie einer, der sich überzeugen will, daß auch alles da und so ist, wie er es im Geiste schon gesehen. Es ist das Italienerlebnis des Epigonen, dem es schon vorgelebt wurde. Überall wandelt er auf Goethes Spuren, „vollet Ehrfurcht" durchschreitet er „das Tor, durch welches Goethe in Rom eingezogen war, erst jetzt sicher, in Rom zu sein"[14]); wenn er das Karneval-

[13]) „An dem vor seinen Augen liegenden Landschaftsbilde hatte die Zeit nichts übermalt, keinen Farbton dunkler gemacht. So, genau so, waren vor Jahrtausenden Steppe und Sumpf, Waldung und Wildnis gewesen." („Brutus, auch Du!", S. 284.)

[14]) „Phant. Leb.", S. 82.

treiben beobachtet, dann hat er „gestern"[15]) Goethes „Römischen Carneval" gelesen und vergleicht die unsterbliche Schilderung mit der Wirklichkeit. Er sucht die Stätten, die ihm durch Goethe geweiht sind, und findet noch das alte Rom, „wie Winckelmann, Proeller und Rottmann es gesehen". Traditionsbeladen ist dieses Sehen, ein Erbe kommt und erlebt nach.

Und doch trennt ihn nicht nur ein Jahrhundert und der Unterschied der Größe von seinem Vorbild, sondern auch die seelische Haltung. Es ist ihm nicht gegeben, in Rom so ruhig und sachlich zu bleiben wie Goethe, den die Romsehnsucht vor seiner Reise in eine Art Krankheit versetzte, der aber in Rom „alles ganz sachte werden" ließ und Ruhe und Klarheit, reine Form und Sachlichkeit erstrebte. Gegenüber dieser Ablehnung eines Übermächtigwerdens des Gefühls sucht Voß das Affektgeladene, sieht er alles mit absichtlich erhöhter Seele, die nicht still erleben und die „stillende Wirkung südlicher klassischer Schönheit"[16]) empfinden will. Die Eindrücke überwältigen ihn, weil er sich von ihnen hinreißen lassen will. Er wird vom „Romrausch" erfaßt, die „Begeisterung wird zur Trunkenheit", aus beabsichtigter Hymne ohnmächtiges Stammeln. Sein Erlebnis wird unklassisch in höchstem Grade.

Verzückung und enthusiastische Kunstschwärmerei sind die Wirkungen Roms auf ihn; diese Weihestimmung kann ihrer Art nach nicht von Dauer sein. Bei dem verhinderten Jünger Rousseaus unterstützt die Berührung mit der Fremdenflut, die Rom zum Salon macht, die Abwendung von Rom. Schon nach einem Jahr wohnt er in Frascati und kommt nur noch in Abständen nach Rom. Als aus Rom ein Neu-Rom geworden ist, wird die Abkehr noch deutlicher. Sein eigentliches Italienerlebnis vollzieht sich in der italienischen Landschaft. im Anblick und im Hinblick auf die ewige Stadt, die er als Hort der Kunst verehrt.

Goethe hatte in Italien das „Wahre" gesucht, Voß sucht das Schöne. Er erlebt Italien mit den Sinnen, vorzüglich mit dem Auge. Schönheit der Linien und Schauspiel der Farben lassen ihn bedauern, nicht Maler zu sein. Demetris Vorsatz im „Ardinghello": „Wenn ich ein Landschaftsmaler wäre . . . ich malte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte und Sonnenuntergänge"[17]), setzt Voß mit seinen Mitteln in die Tat um: Er führt ein Buch, in dem er täglich die Farben des Sonnenuntergangs notiert[18]). Alles wird ihm zum Bild, er gibt Landschaftsschilderungen, als ob er Gemälde beschriebe. Außer Schönheit und Farbe hebt er besonders Sonne, Luft und Wohlgerüche hervor. Das sinnenhafte Erleben wird fortgesetzt im Genuß der italienischen Menschenart — die „edlen Gestalten", der Rhythmus — und im eignen Feiertagsdasein.

---

[15]) „San Sebastian", S. 58.

[16]) W. Rehm, „Götterstille und Göttertrauer" im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1931), S. 224.

[17]) Heinse, Sämmtliche Werke IV, S. 205.

[18]) „Phant. Leb.", S. 105; vgl. auch S. 131.

Schönheit der Kunst fand er in Rom, das Naturschöne bietet sich ihm dar in der Erweiterung des römischen Kreises: in der Campagna, im Albaner- und Sabinergebirge, im Volskerland. Er steht im Bann der Gregorovius'schen „Wanderjahre", der „in einer Landschaft sah, was er von ihr wußte"[19]). Voß' romantischem Empfinden entspricht dieses durch die Betonung des Geschichtlichen halbgebrochene Naturgefühl, das den Geist einer Landschaft auferstehen läßt und bei dem das „Ich war einmal" der italienischen Landschaft auf die rekonstruierende Phantasie einen starken Reiz ausübt.

Durch die Abkehr von Rom kommt Voß zu der eignen Note seines Italienerlebens, das den Höhepunkt seines Lebens bildet. Es ist sein eignes Leben in Frascati, zuerst in der Villa Muti und dann in der Villa Falconieri. Falconieri — den Schlüssel dieses Hauses läßt er in seine Urne legen — hat für ihn zeichenhaften Sinn, es ist die italienische Erfüllung. Das Kunstschöne und das Naturschöne sind zusammengefaßt und verstärkt im Genuß des schönen Lebens. Erst dieser Dreiklang ergibt sein Erlebnis in Italien, dem Lande der Verheißung für den ästhetischen Menschen.

Voß wird nie müde, sein festliches Leben in dem „leuchtenden Haus" der Albanerberge zu besingen, eine ununterbrochene Reihe von Feiertagen und das Paradies auf Erden. Er fühlt sich wie ein „verwunschener Prinz" und in einem ewigen, glücklichen Traumzustand. Es ist die Entrückung in ein unwirkliches Reich, die der Verkehr mit dem Volk nur teilweise ausgleicht. In seinen realistischen Volksschilderungen zeigt sich das Suchen nach einem Gegengewicht[20]).

Wie Voß führen viele seiner Romangestalten, bezeichnenderweise meist seine Spiegelbilder, eine Traumexistenz in Italien. Die Villa Falconieri ist dem Dichter Campana ein „Zauberkreis", der ihn abschließt von den Menschen und dem Leben Roms, sie ist sein „wonniges Grab" in Schönheit und Einsamkeit. Weltentrückt lebt auch Professor Müller (in „Brutus") hier einen Sommernachtstraum, der die übrige Welt von Schleiern umwoben erscheinen läßt. Immer noch herrscht die Erdenschönheit als zauberische Macht über dem Capo Circeo: „Den fahrenden Mann, der in ihr Reich sich verirrt, verwandelt sie in einen Träumer, Phantasten; einen menschenscheuen Gast auf Erden, der in der Welt der Wirklichkeiten nie wieder heimisch wird" („Sphinx", S. 106). Zu ergänzen wäre: Sie verwandelt ihn nur, wenn er zum Träumen neigt; nicht eigentlich Träumer macht Italien aus den Menschen, aber Träumenden wird hier das Leben zum Traum.

---

[19]) Waetzoldt, a.a.O., S. 157.

[20]) „Um nicht vollständig in ein sybaritisches Traumleben zu versinken, mußte ich für die unirdische Stimmung in dem alten Zauberschlosse des Sohnes der Lucretia Borgia (= Villa d'Este) ein Gegengewicht in den Öden und Wildnissen der Felsenberge suchen." („Erlebtes und Geschautes", S. 101.)

„Um mich den Menschen nicht vollkommen zu entfremden, verkehrte ich mit Hirten und Kohlenbrennern . . ." („Villa Falconieri", S. 363.)

Aus Italien kommt das belebte Marmorbild der „Psyche" nach Deutschland; das Wunderbare wird hier Realität. Das alte Land der Verzauberungen ist der Ort des Mysteriums „Schönheit". In Rom, der „mystischen Papststadt", lebt Numa de Santis in Schönheit und als Lebenskünstler in der „phantastischen Pracht der Räume" des Palastes Falconieri. Aber selbst diese Palaststimmung ist ihm noch viel zu real: er sucht in der Umgebung Roms ein Haus, das „möglichst wenig an die Welt erinnert", und er führt seine lebendig gewordene Statue als seine Gattin in die Märchenstimmung der Villa Barberini nach Albano, in der er diesen unwirklichen Ort gefunden hat. In diesem Arkadien gibt es Märchenbrunnen, Blütenfontänen und Blumenbäume, alles ist übersteigert und ähnelt den glühenden Phantasien eines Fiebernden:

> „Es war keine Straße, sondern eine Galerie, deren Pfeiler die gewaltigen Stämme der Steineichen, deren Wölbungen die dichtbelaubten Wipfel bildeten. Wie aus schwärzlichem Erz gegossen, erhoben sich die Uralten. Die Jahrhunderte hatten sie zerrissen, geborsten, ausgehöhlt und ihre Wurzeln aus dem Erdboden gehoben, hatten sie gekrümmt und dem Sturze nahe gebracht. Felsstücke und Erdreich füllten die Höhlungen, in denen Schlingpflanzen wucherten und von Ast zu Ast, bis in die Wipfel emporrankten. Hängende Gärten von Farrenkräutern und wilden Blumen brachen hervor aus dem Innern der schuppigen Rinde, die Eisenklammern umspannten, um den morschen Riesenleib zusammen zu halten. Einzelne Stämme warfen sich stürzend über die Straße, wurden jenseits des Wegs von Steinsäulen gestützt und bildeten phantastische Brücken und Bögen.
>
> In den dämmerigen Hallen spielten die Lichter der Nachmittagssonne. Sie ringelten sich gleich glühenden Schlangen auf dem dunklen Grunde, krochen die schwarzen Stämme hinan und züngelten höher und höher."

Die geheimnisvolle Glut der Tropen lebt in der Prachtfülle dieser verwilderten und einsamen Natur, weit entfernt sind Klarheit und Helle des Südens. Die Algidum-Hochtäler „schienen nicht in Europa, sondern in einem andern Weltteile zu liegen: in Argentinien oder Australien" („Brutus", S. 303). Der Vergleich wird bedeutungsvoll durch die Tatsache, daß Voß, der Vielgereiste, zwar viele außereuropäische Länder, Argentinien und Australien aber so wenig wie Paris und London besucht hat. Das Unbekannte reizt seine Phantasie, dort wird sie durch die Kontrolle der Erfahrung nicht behindert.

Italien ist Märchenland und Zauberreich; in ihm wird alles schöner. Es ist das „Land der Verheißung und Erfüllung höchster Erdenschönheit" („Kundry"), und im Grunde wird ganz Italien für Voß wie seine Malernovelle zur „Insel der schönen Menschen". Schönheit und Grazie treten besonders an den italienischen Menschen hervor, die Voß über die Grenzen ihrer Heimat hinausgehen läßt. Sie sind Boten aus dem Reich der Schönheit, des heiteren Lebens und des Genusses. Wie das Mädchen aus der Fremde verirren sich in der „Psyche" und im „Römischen Fieber" die Italienerinnen nach Bayern, nördlicher kommen sie nicht, und sind den Nordländern eine Versuchung. Diese Boten des sonnigen Südens werden zu Verkündern einer

Religion der Schönheit und einer frohen, hellen Weltanschauung in der „Alpentragödie" und in den „Zwei Menschen", wo sie als Künstler in leuchtender Epheben-Schönheit in Erscheinung treten; Dionisio heißt er überdies in der „Alpentragödie". In Italien ist Schönheit eine Macht, der das Volk huldigt, und nicht selten verwandelt Voß schöne Mädchen aus einfachsten Verhältnissen in große Damen und Herzoginnen. Die Römer sind das Volk der schönen Form, der Freude und der Feste, des Pathos und der Pose. Oft trifft Voß unter ihnen den Dandy, die äußerste Verflachung der ästhetischen Lebensform, in seiner sorglosen Art jedoch ein glücklicher Mensch. Er weiß nichts von den Vossischen Spukgebilden und Gespenstern, die der Romantiker aus dem Norden mitgebracht und dem Glanz des Südens beigesellt hat[21]).

4. Italien als Schicksal.

Im vorigen Jahrhundert wirkte Rom zeitweilig wie eine Krankheit auf die Deutschen. Rom ist keine Stadt, „Rom ist eine Gemütskrankheit" schreibt Otto Erich Hartleben im „Römischen Maler" (1898), und das Wort von Gregorovius, es sei die „Leimrute", an der die Deutschen hängen blieben, wurde oft wiederholt. Voß' römische Romane lesen sich wie Kommentare zu diesen Aussprüchen. Wenn man die Wirkungen überblickt, die Rom und Italien bei seinen Menschen hervorrufen, dann muß von der Stätte mit solchem seelischen Gehalt als von einem Ort der Entscheidungen gesprochen werden. Rom sehen, heißt für sie ihr Schicksal erleben.

Eigentlich nur einmal läßt Voß in Rom einen Italienfahrer zu einem männlichen Leben der Tat gelangen, den naturalistischen Maler v. Schönaich im „Römischen Fieber". Er gehört zu den unlustigen Italienreisenden, nie wäre er nach Rom gekommen, wenn er nicht gerade dieses Stipendium erhalten hätte. Italienerlebnis ist ihm eine Sage, Humbug und Heuchelei, italienisches Wesen ist ihm zuwider, und auch in Italien malt er ausschließlich das Häßliche. Aber Rom wird sein Damaskus, hier lernt er sehen, und was er sieht, ist Schönheit. Er kann sich der Selbsterkenntnis nicht verschließen, daß seine bisherigen Leistungen mit Kunst nichts zu tun haben und er nur ein Talent ist. Rom bewirkt beim Nicht-Künstler die Wendung zum praktischen Leben. Aber nach Deutschland, wo er das väterliche Gut übernehmen wird, nimmt er das Erlebnis der Schönheit mit.

Diesem einen, der in Rom zu sich selbst gefunden und von einer Romgefahr nichts gespürt hat, stehen in demselben Roman gleich mehrere lebendige Warnungen vor Rom gegenüber. Es sind die Künstler, die an Rom zu Grunde gehen. Denn nicht auf jeden wirkt Rom so, sagt der geniale Bildhauer Karl Steffens, der ein Beispiel solchen Untergangs ist, nicht auf Hinz und Kunz: „Wenn Sie aber etwas in Ihrem Blute haben, so etwas Gewisses, wenn Sie stark für Fieber inklinieren, so können Sie

[21]) Besonders in den Novellen „Amata" und „Die Camaldolenserin".

sich darauf verlassen, daß Sie den Bazillus auch schlucken und das römische Fieber bekommen werden; daß Sie, fünf gegen eins gewettet, an der römischen Todkrankheit elend zu Grunde gehen müssen —" (S. 122). Steffens hat sich durchgekämpft zu dem Entschluß, aus dem Leben zu gehen, aber am Tiberufer hält ihn die Vorstellung der Häßlichkeit dieses Endes zurück; er will in Schönheit sterben. Unterwegs hat er mit einer Stärke wie nie zuvor das Erlebnis der Schönheit Roms — und führt deshalb seinen Entschluß nicht aus. Die Schönheit nimmt ihm die Kraft zur Tat, er will in Rom leben, wenn auch als „toter Mann".

Die schwächende und verderbende Wirkung Roms stellt Voß dar durch eine dämonische Frau. Denn in der Leidenschaft Karl Steffens zur Fürstin Romanowska wird das Verhältnis des Künstlers zu Rom symbolisiert. Als Donato Parisi (in der „Liebe Daria Lantes") in Rom einfährt, begegnet er auf dem Korso der Herzogin von Astura, verfällt ihr und entfernt sich damit zugleich von der Kunst. Es ist immer die gleiche Frau: der Weibsteufel Bicetta in „Richards Junge", die Sirene Lavinia in „Brutus", die Sphinx Viviane, Prinzessin von Sora, in „Villa Falconieri". Die Liebe des Künstlers zu Italien ist wie die Leidenschaft zu einem Weibe von dämonischer Schönheit, das den Mann beherrscht und vernichtet. In Rom lernt der Maler der „Alpentragödie" die Gräfin Oberndorff kennen, die sich ebenso wie die genannten Frauengestalten und die Gräfin Thyra[22]) im „Königsdrama" in gerader Linie auf das romantische Machtweib zurückführen läßt. Sie sind das verkörperte Machtbewußtsein des Weibes, geheimnisvoll und rätselhaft, abwechselnd gut und böse und sich selbst unverständlich. Ausnahmslos sind sie getreue Nachbildungen der Gräfin Romana aus Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart", dem Urbild dieses romantischen Frauentyps.

Der Romzauber ist der Rausch, der mit Rom verbunden ist. Auf den Nordländer wirken römische Sonne und römische Grazie auf die Dauer entnervend, und das Modelleben nimmt ihm meist den letzten Halt. Aber im Grunde ist das weniger die Wirkung Roms, als die Folge des ästhetizistischen Daseins, zu dem Rom verleitet. Die Bohème-Gestalten sind der Verführung zum Leben des Libertins unterlegen, ihr Leben zerrinnt mit großen Plänen im Nichtstun und in ihren römischen Verhältnissen.

Aber Rom ist nicht nur die Stadt der Kunst und des Lebensgenusses, sondern auch die Grabstätte der Märtyrer. Selbst die Malerin Prisca Auzinger wird hier von einem Rausch der Entsagung ergriffen, und sie erfüllt ihre „Mission". Noch stärker empfindet der religiöse Mensch die Opferstimmung der ewigen Stadt. Dahiel, Don Benedetto („Römisches Fieber") und Junker Rochus werden durch das Erlebnis der Katakomben bis in die Tiefen der Seele erschüttert, und sie nehmen ihr Kreuz auf sich. In Rom geistlich werden, ist für Voß ein Begriff.

---

[22]) Aber neben ihr steht jetzt in Judica Goethes Gretchen, die nicht mehr das dämonisierte Gretchen Alexandra des „Bergasyls" ist.

Schon im Untergang des Künstlers klingt die deutsch-italienische Tragik mit. An ihr ging Voß auch vor Ausbruch des Weltkriegs nicht vorbei. Der Versuch einer Vereinigung deutschen und italienischen Wesens mißglückt sowohl in „Richards Junge" als auch in „Brutus". Stets fällt das Leid der versuchten Adoption und Verbindung auf den deutschen Teil, nur er fühlt das Tragische dieses Verhältnisses. Denn die Italiener empfinden keinen Zug nach dem Norden, nur der nordische Mensch ist empfänglich für das spezifisch Südliche.

Auch bei Voß waren die Organe für den Süden im Norden gewachsen; schon 1873 ging der Pommer nach Bayern, weil er an der Schwelle Italiens leben wollte; er ließ sich das Haus Bergfrieden in der Gemeinde Königsee bauen, „dem südlichsten Erdenfleck des Deutschen Reiches"[23]). Aber in Italien bewahrte er sich vor dem Leid der deutsch-italienischen Verbindung und holte sich schon 1878, nach halbjährigem Aufenthalt, die geliebte Frau aus Deutschland. Mit ihr lebte er bis 1883 in Italien. Der sechsjährige italienische Aufenthalt ließ ihn erkennen, daß „der Deutsche nicht ungestraft unter Steineichen und Lorbeer"[24]) lebt. Und es klingt wie Goethes Wort der Italienischen Reise: „Der Herr verzeihe es mir, ist es doch mein Heimatland", wenn er bei der Rückkehr nach Deutschland feststellte: „Schmerzlich mußte ich erkennen, daß ich der Heimat fremd geworden war, denn trotz Italien war Deutschland meine Heimat, war es auch Berlin"[24]). Niederdrückend lastete das Bewußtsein auf ihm, daß er selbst diese Entfremdung verschuldet hatte, er, der doch ein guter Deutscher sein will und schließlich auch geblieben ist. Vielleicht entschied er sich aus diesem Grunde für die Rückkehr; seine Liebe zu Deutschland überwand die Niedergeschlagenheit der traurigen Wiederkehr, nordischen Winter und grauen Himmel. Aber Italien war im Wanderleben der folgenden Jahrzehnte der Magnet, der ihn Jahr für Jahr über die Alpen zog. Der Wirklichkeitsfremde konnte sein Leben so einrichten, daß es Deutschland und Italien, Weimar und Rom vereinigte; er wurde „beidlebig" im besten Sinne, und doch blieb ihm die Trennung nicht erspart.

Die letzte Phase seines Italienerlebnisses hat Voß im Ende des Professors Rudolf Müller in seinem von wehmütiger Erinnerung lebenden, letzten italienischen Roman „Brutus, auch Du!" dargestellt. Die Liebe zu Italien hatte den alten Maler blind gemacht für die Schwächen des italienischen Volkes, unter Italiens Himmel erschien ihm alles edel und gut. Der Weltkrieg reißt ihn aus seinem Falconieri-Dasein, er kehrt zur Erde zurück und muß die Wirklichkeit erkennen, aber er kann sie nicht begreifen. Als „ein wüster, gespenstischer Traum" erscheint ihm alles. Mit dem letzten Zug nach Deutschland verläßt er Rom, unterbricht in München die Fahrt. Mit versagender Kraft schleppt er sich in die Arkaden des Hofgartens und wird vor den Fresken Rottmanns, vor den Bildern seines Rom, vom Schlag getroffen und stirbt.

---

[23]) „Phant. Leb.", S. 70.
[24]) „Phant. Leb.", S. 152.

Für Voß war Italiens Eintritt in den Weltkrieg der größte Schmerz seines Lebens. Etwas stürzte in ihm zusammen. Aber so groß sein Zorn und seine Verachtung des Staates Italien war, so heiß blieb seine unwandelbare Liebe zu dem Land Italien, von dem ihn der Krieg endgültig trennte.

Voß hat die Zwiespältigkeit des Italienerlebnisses in der deutschen Seele bis zum äußersten erlitten. Als Deutscher und glühender Patriot jubelte er über die Siege an der Isonzofront — und fühlte doch Schmerz über den Tod eines jeden Italieners. In einer Aufzeichnung seiner letzten Zeit (1917) schreibt er: „Ich will es auf diesen Blättern nur gestehen, daß die Sehnsucht nach Italien, der Jammer um Italien mich verzehrt. Ich leide an einem Todesübel, welches Italien heißt"[25]. Er hat Italiens „Judastat" nicht lange überlebt.

[25]) „Phant. Leb.", S. 444.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung 5

Der Gegenstand 5

II. Das Werk 7

1. Kriegserklärung an Nation und Gesellschaft 7
2. Disproportion zum Leben 10
3. Kunst und Schönheit als höchste Werte 21
4. Christentum, Judentum 31
5. Die kleine und die große Welt 39
6. Das Gesamtbild der Romane 41

III. Der Mensch 44

1. Die Leiden des jungen Voß 44
2. Der ästhetische Mensch 46
3. Der Goethemensch 50

IV. Italien 53

1. Der Pommer in Italien 53
2. Italien als Stoff 55
3. Das Italienerlebnis 58
4. Italien als Schicksal 62

Literatur über Richard Voß 66

Literatur über Richard Voß.

Achtermann, B.: Richard Voß. Grundsätzliches zu seinem Leben und Dichten, Bücherwelt, Jahrg. 17, Heft 11 (1920); S. 249 ff.

Bleibtreu, K.: Berliner Briefe, Gesellschaft, Jahrg. 1, Nr. 15 (1885); S. 266 ff.

v. Bunsen, M.: Richard Voß. Gedenkblätter XVII, Lit. Echo (1918); S. 1403 ff.

Busse, C.: Neues vom Büchertisch, Velhagen & Klasings Monatshefte, Jahrg. 1911/1912 (Dezember 1911); S. 634 ff.

Conrad, M. G.: Erinnerungen an Richard Voß, Frankfurter Zeitung v. 20. 6. 1918.

Düsel, F.: Richard Voß, der Sechzigjährige, Westermanns Monatshefte, Jahrg. 56, Bd. 101, 1 (1911); S. 321 ff.

Düsel, F.: Literarische Rundschau, Westermanns Monatshefte, Jahrg. 64, Bd. 128, 2 (1920); S. 666 ff.

Goldmann, K.: Richard Voß. Ein litterarisches Charakterbild; Berlin o. J. (1890).

v. Grotthuss, J. E.: Probleme und Charakterköpfe. Studien zur Litteratur unserer Zeit; Stuttgart 1898², S. 179 ff.

Haarhaus, J. R.: Einleitung zu „Narzissenzauber" (Reclam), 1908.

Hart, H. und J.: Kritisches Jahrbuch, Hamburg 1889, S. 72 ff. und S. 131 ff.

Heymel, A. W.: Zum 60. Geburtstag von Richard Voß, Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. 8, Bd. 2 (1911); S. 404.

Kürschner, J.: Einleitung zu „San Sebastian", Stuttgart o. J. (1883); S. 5 ff.

Klitscher, G.: Frühling in den Albaner Bergen. Ein Besuch bei Richard Voß in Frascati, Vom Fels zum Meer, Jahrg. XX, Bd. 2 (1901); S. 246 ff.

v. d. Leyen, F.: Richard Voß. Worte gesprochen an seinem Sarge, Süddeutsche Monatshefte XV, 10 (April-September 1918); S. 287 ff.

v. d. Leyen, F.: Richard Voß, Deutsches biographisches Jahrbuch, Überleitungsband II: 1917—1920 (1928); S. 334 ff.

v. d. Leyen, F.: Nachwort zu den „Ausgewählten Werken", Stuttgart 1922.

Merbach, P. A.: Richard Voß. Ein literarisches Charaktenrbild, Unser Pommerland, Jahrg. 5 (1919); S. 65 ff.

Pach, O.: (d. i. F. J. Prochaska): Richard Voß, Litteraturbilder fin de siècle 3, Leipzig 1898; S. 77 ff.

Schellenberg, E. L.: Richard Voß, Xenien, Jahrg. 1910, Heft 5; S. 257 ff.

Thiele, E.: Die römischen Dramen bei Richard Voß, Kölner maschinenschriftliche Dissertation, 1923.

Thiemer, H. W.: Richard Voß als Bühnenschriftsteller, Leipziger maschinenschriftliche Dissertation, 1923.

Weiglin, P.: Freundesbriefe an Richard Voß, Velhagen & Klasings Monatshefte, Jahrg. 38, 1923/24, Heft 1 und 2; S. 89 ff.

Ferner in den Literaturgeschichten von:

A. Bartels, A. v. Hanstein, R. M. Meyer und H. Bieber, J. Nadler, W. Rehm, A. Vilmar, F. Vogt und M. Koch, O. Walzel, E. Wolff.

Lebenslauf.

Ich wurde am 31. August 1911 als Sohn des Handwerksmeisters *Johann Thiergärtner* und seiner Ehefrau *Karoline,* geb. Hoffmann, in Frankfurt a. Main geboren. Am Frankfurter Wöhler-Realgymnasium führte mich Herr Oberstudienrat Dr. Max Preitz in die deutsche Dichtung ein, wofür ich ihm aufrichtigen Dank schuldig bin. Nach der Reifeprüfung Ostern 1931 studierte ich an den Universitäten zu Wien und zu Frankfurt am Main Deutsch, Geschichte, Volkskunde und Philosophie. Ich hörte Vorlesungen und besuchte Übungen der Herren Professoren Gumbel, Nadler, Naumann, Platzhoff, Schultz, Schwietering, Sommerfeld, Srbik und Spann.

Zu besonderem Danke verpflichtet bin ich meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. *Franz Schultz,* der auch die vorliegende Arbeit anregte.

Hans Thiergärtner.